

**THERESIENTHAL**  
**VOM BIEDERMEIER**  
**BIS ZUR FRÜHEN MODERNE.**

**EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE**  
**ZU EINER GLASMANUFAKTUR**  
**DES BAYERISCHEN WALDES.**



Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

**Iris Sabrina Romanos**

aus München

Oktober 2014

Erstgutachterin: Prof. Dr. Michaela Braesel

Zweitgutachter: Prof. Dr. Frank Büttner

Datum der mündlichen Prüfung: 27. Januar 2015

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>Danksagung</b>	<b>7</b>
<b>1. EINFÜHRUNG</b>	<b>9</b>
1.1. Projektvorstellung: Warum Theresienthal?	9
1.2. Forschungsstand	11
1.3. Fragestellung und Zielformulierung	16
1.4. Methodik	18
<b>2. GLASINDUSTRIE IM BAYERISCHEN WALD</b>	<b>23</b>
2.1. Standortanalyse	23
2.2. Vernetzungen der Hohlglashütten	26
2.3. Verbindungen nach außen	30
<b>3. GRUNDLAGEN ZUM THERESIENHALER GLAS</b>	<b>35</b>
3.1. Technische Voraussetzungen des Werkstoffs	35
3.2. Produktionsablauf und die Bedeutung der Papierschnitte	37
3.3. Formen und Trinkgewohnheiten	39
3.4. Theresienthaler Nummernsysteme	43
3.5. Veredelungstechniken	46
<b>4. ZUSCHREIBUNGSPROBLEMATIK</b>	<b>51</b>
4.1. Plagiate	51
4.2. Typische Form	55
4.3. Dekor	58
4.4. Zuschreibung nach Maßen	59
4.5. Theresienthaler Glasmarken und Schriftzüge	62
4.6. Zuschreibungspraxis	68
<b>5. AUFTAKT IM BIEDERMEIER</b>	<b>71</b>
5.1. Theresienthals Geschichte I – Gründung durch Franz Steigerwald	71
5.2. Die Gebrüder Steigerwald	76
5.2.1. Franz Steigerwald als Initiator	76
5.2.2. Wilhelm Steigerwald und das Theresienthaler Goldrubin	86
5.3. Überblick I – Glas des Biedermeier	93

<b>5.4. Theresienthaler Produktion zur Zeit des Biedermeier (1837–1860)</b> .....	100
5.4.1. Preislisten I	100
5.4.2. Suche nach Entwerfern I – F. Steigerwald / Zach / Biemann	104
5.4.3. Werkstücke auf den Ausstellungen der vierziger Jahre	107
5.4.4. Theresienthaler Pressglas	111
<b>5.5. Einzelanalysen I – inklusive Abschreibungen</b> .....	117
5.5.1. Auswahlkriterien	117
5.5.2. Hellgrüner Lilienrömer <i>LR 6</i> / Sammlung Buse, ca. 1838–1845	117
5.5.3. Goldrubinvasen / Neue Residenz Bamberg, ca. 1840–1860	124
5.5.4. Krug und Becher / Glasmuseum Frauenau, ca. 1853–1860	131
<b>5.6. Resümee I</b> .....	133
 <b>6. STABILISIERUNG WÄHREND DES HISTORISMUS</b> .....	 135
<b>6.1. Theresienthals Geschichte II – Übernahme durch die Familie Poschinger</b> .....	135
<b>6.2. Überblick II – Glas des Historismus</b> .....	138
<b>6.3. Historismus und Späthistorismus aus Theresienthal (1860–1897)</b> .....	144
6.3.1. Preislisten II	144
6.3.2. Suche nach Entwerfern II – M. Poschinger / Seitz / Keller-Leuzinger / Kaufmann / Pietsch	156
6.3.3. Altdeutsche Gläser aus Theresienthal	167
6.3.4. Distributionswege	177
6.3.5. Theresienthal auf den Industrie- und Weltausstellungen	181
<b>6.4. Henriette von Poschinger und ihre Bedeutung für Theresienthal</b> .....	191
6.4.1. Biographisches	191
6.4.2. Poschinger als Ehefrau und Entwerferin	196
6.4.3. Poschingers Skizzenbücher von ca. 1875–1885	199
<b>6.5. Die Theresienthaler Maler- und Musterbücher von ca. 1875–1890</b> .....	211
6.5.1. Zuschreibungsproblematik	211
6.5.2. Entwürfe der Malerbücher	212
6.5.3. Datierung	217
<b>6.6. Einzelanalysen II</b> .....	219
6.6.1. Auswahlkriterien	219
6.6.2. Tafelaufsatz / Glasmuseum Theresienthal, ca. 1885–1888	219
6.6.3. Deckelpokal 594, ca. 1888–1893	225
6.6.4. <i>Römer 542</i> mit Alpennelkenmotiv / Sammlung Buse, ca. 1885–1890	228
6.6.5. Weinkanne 32 / Passauer Glasmuseum, ca. 1888–1893	232
6.6.6. Bankettservice für den Wittelsbacher Hof / Glasmuseum Theresienthal, ca. 1885–1890	234
<b>6.7. Resümee II</b> .....	240



<b>7. JUGENDSTIL AUS THERESIENTHAL .....</b>	<b>241</b>
<b>7.1. Theresienthals Geschichte III – Neupositionierung um die Jahrhundertwende .....</b>	<b>241</b>
<b>7.2. Überblick III – Glas des Jugendstils .....</b>	<b>242</b>
<b>7.3. Jugendstilglas aus Theresienthal (1897–1915) .....</b>	<b>247</b>
7.3.1. Preislisten III .....	247
7.3.2. Suche nach Entwerfern III – E. Poschinger / Hohlwein / Hajduck .....	252
7.3.3. Theresienthaler Glas im Jugendstil .....	256
7.3.4. Theresienthal auf Ausstellungen nach 1900 .....	262
<b>7.4. Hans Christiansen für Theresienthal .....</b>	<b>266</b>
7.4.1. Leben und Werk .....	266
7.4.2. <i>Goldrose</i> und weitere Entwürfe für Theresienthal .....	270
7.4.3. Parallelen zur <i>Arts and Crafts-Movement</i> .....	280
<b>7.5. Das Theresienthaler Dekor-Musterbuch von ca. 1900–1923 .....</b>	<b>291</b>
7.5.1. Zuschreibungsproblematik und Datierung .....	291
7.5.2. Suche nach Entwerfern III – Pietsch / C. Beck / Wagner / Kiesenbauer .....	292
7.5.3. Vorbilder für die Entwürfe .....	292
<b>7.6. Einzelanalysen III .....</b>	<b>306</b>
7.6.1. Auswahlkriterien .....	306
7.6.2. Sechs Likörgläser mit Präsentoir 1528, ca. 1902 .....	306
7.6.3. Serie der <i>Römer</i> 1496 / Sammlung Warthorst, ca. 1901 .....	311
<b>7.7. Resümee III .....</b>	<b>316</b>
 <b>8. AUFBRUCH IN DIE MODERNE .....</b>	 <b>317</b>
<b>8.1. Theresienthals Geschichte IV – Erbschaftsstreit zwischen den Weltkriegen .....</b>	<b>317</b>
<b>8.2. Überblick IV – Glas der Moderne .....</b>	<b>322</b>
<b>8.3. Moderne Gläser aus Theresienthal (1915–1945) .....</b>	<b>329</b>
8.3.1. Preislisten IV .....	329
8.3.2. Suche nach Entwerfern IV – E. Poschinger / Hoffmann / Beck / Mauder / Jaeger / Rehm .....	341
8.3.3. Modernes Design aus Theresienthal .....	367
<b>8.4. Hans von Poschinger als künstlerischer Leiter .....</b>	<b>372</b>
8.4.1. Biographisches .....	372
8.4.2. <i>Dagmar</i> und weitere Entwürfe für Theresienthal .....	374
8.4.3. Kunsttheoretische Einordnung .....	386
<b>8.5. Einzelanalysen IV .....</b>	<b>394</b>
8.5.1. Auswahlkriterien .....	394
8.5.2. <i>Pokal</i> 309 / Passauer Glasmuseum, sowie weitere Kunstgläser, ca. 1915–1920 .....	394

8.5.3. <i>Marlene</i> , ca. 1930–1931	401
8.5.4. <i>Eckenschliff-Vasen</i> , ca. 1932–1933	404
<b>8.6. Resümee IV</b> .....	407
<b>9. AUSBLICK BIS IN DIE GEGENWART</b> .....	409
<b>10. ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	415
<b>11. APPENDIX</b> .....	417
11.1. Stammbäume der relevanten Zweige der Familien Steigerwald und Poschinger	417
11.2. Teilnahmen Theresienthals an nationalen und internationalen Ausstellungen	420
11.4. Preislisten Theresienthals	421
11.5. Glossar der Fachbegriffe	427
<b>12. BIBLIOGRAPHIE</b> .....	435
<b>12.1. Literatur und Quellen zu Theresienthal</b> .....	436
12.1.1. Spezifische Literatur	436
12.1.2. Dokumentarfilm	439
12.1.3. Pressestimmen zum Neustart	439
<b>12.2. Verwendete Sekundärliteratur</b> .....	440
<b>12.3. Kataloge</b> .....	466
12.3.1. Ausstellungskataloge	466
12.3.2. Bestandskataloge	468
12.3.3. Auktionskataloge	470
<b>12.4. Primärquellen</b> .....	471
12.4.1. Texte aus Tageszeitungen	471
12.4.2. Archivalien	472
<b>12.5. Quellen im Internet</b> .....	478
<b>13. ABBILDUNGSVERZEICHNIS MIT BILDNACHWEISEN</b> .....	481

## DANKSAGUNG

Die Realisierung der hier vorliegenden Studie wäre nicht möglich gewesen ohne die Initiierung und Förderung der Stiftung Theresienthal, die drei Jahre lang den Aufbau der Theresienthaler Schnittdatenbank und meine Forschungen durch ein Stipendium finanzierte. Stellvertretend möchte ich meinen Betreuern Herrn Dr. Hartmut Kämpfer und Herrn Dr. Andreas Hofner für die persönliche Unterstützung danken. Ebenso möchte ich Herrn Max von Schnurbein, der die Geschicke Theresienthals hoffentlich lange und erfolgreich lenken wird, für die Übernahme der Logiskosten vor Ort und noch mehr für die zahllosen Anregungen danken. Ebenso Herrn Harald Stoppelkamp und allen anderen Theresienthalern, die mein Projekt durch Gespräche bereichert haben. Die Ergebnisse der Arbeit verdanken noch mehr Herrn Randolph Ditz, der das Theresienthaler Archiv der Familie Gangkofner vertrauensvoll für mich öffnete, und Frau Silvia Süß vom Glasmuseum Theresienthal, die wie niemand sonst die Geschichte der Glashütte lebendig werden lässt. Auch Marita Haller danke ich für ein Gespräch noch vor Drucklegung ihrer Ergebnisse.

Für den wissenschaftlichen Austausch danke ich gleichermaßen den beiden maßgeblichen Forschern zu der Theresienthal ohne deren akribische und engagierte Vorarbeiten diese Arbeit nicht hätte bewältigt werden können: Herrn Stephan Buse und Herrn Karl-Wilhelm Warthorst. Ebenso gilt mein Dank Herrn Dr. Michael Kamp und Herrn Matthias Georgi von Neumann & Kamp für die großzügige Kooperation. Ebenso danke ich allen Museen, Archiven und Bibliotheken und ihren Mitarbeitern, die mich in jedweder Weise unterstützt haben, von denen ich hier nur einige namentlich nennen kann: Herrn Prof. Dr. Florian Hufnagl, Frau Dr. Petra Hölscher und Frau Dr. Xenia Riemann von der Neuen Sammlung München, Herrn Dr. Richard Winkler vom Bayerischen Wirtschaftsarchiv, Herrn Dr. Christoph von Pfeil von der Bayerischen Seen- und Schlösserverwaltung, Herrn Marko Kuhn, dem Leiter der Bibliothek des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, Frau Gail P. Bardhan vom Corning Museum of Glass und vielen mehr.

Weiterhin danke ich Frau Mirela Ljevakovic für Rat und Hilfe bei den Recherchen und Frau Dr. Simone Hartmann für Hilfe bei den Transkriptionen der teils kaum zu entziffernden Handschriften. Mein großer Dank gilt aber Frau Dr. Kirsten Limberg und Frau Dr. Agnes Thum, die mir bei Durchsicht des Manuskripts und strukturellen Fragen zur Seite standen, ebenso aber durch den jahrelangen Zuspruch das Gedeihen und noch mehr das Abschließen der Promotion begleiteten. Ich danke Herrn Prof. Dr. Frank Büttner für seine unkomplizierte Unterstützung. Für Lehre, Rückhalt und Verständnis danke ich meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Michaela Braesel, die mich vom ersten Tag meines Studiums bis zum letzten Tag meiner Promotion mit wissenschaftlichem Sachverstand und menschlicher Größe begleitete.

Mein größter Dank gilt meiner wunderbaren Familie: Meinen Geschwistern, die immer an mich geglaubt haben. Meinen Eltern, die für mich in allen Lebenssituationen ein Fels in der Brandung waren und mich und meine lange Promotion in jeder nur möglichen und aufopferungsvollen Weise unterstützt haben. Meinem Ehemann Robert Lackner, der mich mit technischem Rat, unendlicher Geduld und Liebe durch diese Zeit getragen hat. Ihm und unserer Tochter Audrey ist diese Arbeit gewidmet.



## 1. EINFÜHRUNG

### 1.1. Projektvorstellung: Warum Theresienthal?

In der Kristallglasmanufaktur Theresienthal wird noch, vielleicht sollte man besser formulieren, wieder Glas in Holzmodeln geblasen; hier wird bis heute traditionelles Handwerk gepflegt, das sich an vielen anderen Orten der übermächtig scheinenden Konkurrenz der modernen industriellen Glasfertigung geschlagen geben musste. Von außen betrachtet, könnte es sich zunächst um einen reinen Glücksfall handeln. Bei genauerer Beschäftigung mit der verwinkelten Geschichte Theresienthals wird aber offenbar, dass das Überleben der Hütte immer wieder dem klugen Marketing, den qualitätvollen, aber vor allem an der Nachfrage orientierten Produkten und den Vernetzungen innerhalb der Region zu verdanken war und ist. Durch das in Theresienthal weitgehende Ausbleiben einer Mechanisierung kommt der Glasfabrik eine Sonderstellung zu: Man könnte die Situation wie in einer Zeitblase beschreiben, in der sich sowohl handwerkliche Traditionen als auch gesellschaftliche Verflechtungen fast unverändert erhalten haben. Noch immer ist der Ort Theresienthal identisch mit der Glashütte, noch immer legitimiert sich die Stadt Zwiesel als sogenannte Glasstadt auch durch Theresienthal, noch immer sind ganze Familien seit Generationen mit Theresienthal symbiotisch verbunden. Auch in einer zweiten Hinsicht steht Theresienthal in besonderem Interesse der designgeschichtlichen Wissenschaft. Die Glasforschung steht häufig vor dem Problem einer ungenauen und hypothetischen Zuschreibung eines erhaltenen Glases an eine bestimmte Fabrikationsstätte. Wie später noch gezeigt wird, eignen sich die üblichen stilkritische Methoden, wie sie sonst im kunsthistorischen Bereich Anwendung finden, kaum für eine gesicherte Zuschreibung. Ohne originale Quellen kann es sich lediglich um Hypothesen handeln, die dann in falsche Zuschreibungen münden können. Die Dokumente, Musterbücher und Geschäftsunterlagen zu zahllosen Glashütten sind jedoch, insbesondere nach deren Schließungen, durch Geringschätzung verloren gegangen, was wiederum die Zuschreibungsproblematik potenziert.<sup>1</sup>

Theresienthal stellt sich diesbezüglich als ein wahrer Glücksfall dar, denn hier wurden vor allem die Papierschnitte, also die Endstufen der Formentwürfe vor der Fertigung, bewahrt. Bei den heute Verantwortlichen, sowohl bei der Stiftung Theresienthal als bei dem heutigen Besitzer Max von Schnurbein, gab es ein tiefes Bewusstsein für die Relevanz dieser erhaltenen Dokumente, das Ausdruck fand, in dem Bestreben, die Schnitte auch digital für die Nachwelt zu archivieren. In dieser Phase kam die Stiftung Theresienthal gemeinsam mit der Eberhard von Kuenheim Stiftung auf mich als Doktorandin auf Themensuche zu und vertraute mir das Schnittearchiv in Theresienthal an, das sich in einem weitgehend unstrukturierten Zustand befand. So war es mir möglich, mit ca. 6.000 gescannten Schnitten den Grundstock zu einer Datenbank in einem innovativen Digitalisierungsprojekt zu legen, zu dem meines Wissens in anderen Glas- oder Porzellanmanufakturen noch kein Äquivalent existiert. Es war und ist angesichts der sicher noch über 10.000 weiteren, noch nicht digitalisierten Schnitte ein großes Projekt, für das ich nur die ersten Schritte leisten konnte, das aber sicher eine Fortführung

<sup>1</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2002, S. 30–31.

finden wird. Auch die Aufbewahrung der realen Schnitte wartet noch auf eine zufriedenstellende Lösung. Falls die Datenbank idealerweise eines Tages allen interessierten Forschern zur Verfügung stehen wird, würde sich hier die einzigartige Möglichkeit ergeben, erhaltene Gläser mit originalen Schnitten abgleichen und so nachweisbare und im besten Fall gesicherte Zuschreibungen und Datierungen machen zu können.

Ebenfalls von nicht genug zu würdigendem Wert sind die erhaltenen Musterbücher und -zeichnungen, Skizzenbücher und Dokumente in dem Archiv der Familie Gangkofner, die der Glashütte seit Jahrzehnten verbunden ist und das Glasmuseum Theresienthal im Schlösschen auf dem Werksgelände führt. Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit wären weitaus dünner ausgefallen ohne die Erlaubnis von Randolph Ditz, das ungeordnete Material zu sichten und für die Dissertation zu verwenden. Auch hier ist eine noch genauere Aufarbeitung und Archivierung der Bestände wünschenswert, wobei die Frage nach den konkreten Besitz- und Eigentumsverhältnissen innerhalb der Familie als einleitende Maßnahme zu klären ist. Die Vielzahl der erhaltenen Dokumente vor Ort und der Archivalien, insbesondere der Preislisten, die privat und öffentlich verwahrt werden, bildet einen Schatz an Informationen und Erinnerungen, ein institutionelles Gedächtnis. Durch die engen soziokulturellen Verflechtungen kommt den Archivalien aber auch eine Bedeutung als Teil des kulturellen Gedächtnisses zu, das für die Stadt Zwiesel und die Region des Bayerwalds identitätsstiftend wirken kann. Auch deshalb besteht ein erhöhtes Interesse – nicht nur für Kunsthistoriker oder Glassammler, sondern auch für die Menschen der Region – die Bestände wissenschaftlich aufzuarbeiten.



Abb. 1: Ansicht der Glashütte Theresienthal, 1851.

## 1.2. Forschungsstand

Wer die Literatur über Glas zur Hand nimmt, um sich über die Leistungen der seit Jahrhunderten im Bayerischen Wald bestehenden Glashütten zu informieren, der findet nur wenig. Wohl sind dieselben überall verzeichnet, aber ganz selten liest man welcher Art die Leistungen waren. Wer im Bayerischen Walde lebt, hört immer wieder von den hohen Leistungen der Glashütten von längst vergangener Zeit.<sup>2</sup>

An dieser Konstatierung von 1928 des Designers Bruno Mauder (1877–1948), der in den Jahren von 1910 bis 1948 die Glasfachschule in Zwiesel leitete, hat sich nur in begrenztem Maße etwas verändert. Während sich die historischen, auch wirtschaftlichen Entwicklungen der Hütten des Bayerwalds und ebenso die Beschreibung der sozialhistorischen Situation eines großen Interesses erfreuen, wird nur an wenigen Stellen das Augenmerk auf das eigentliche Kernthema, nämlich die Gläser, gerichtet. Form, Farbe und Dekor werden zumeist oberflächlich betrachtet und in keinen Zusammenhang zu zeitgenössischen Entwicklungen gestellt. Trotzdem existieren sowohl in der Fachliteratur als auch in der allgemeinen Presse zahlreiche Arbeiten, Aufsätze und Artikel über Theresienthal, die sich verschiedenen Teilbereichen widmen. Dem Überblick über den Forschungsstand ist vorzuschicken, dass Karl-Wilhelm Warthorst als Kunsthistoriker immer wieder die Beschäftigung von Nicht-Wissenschaftlern wie Marita Haller oder Stephan Buse mit dem Themenfeld Theresienthal kritisiert.<sup>3</sup> Da ohne die Veröffentlichungen von engagierten Laien aber nur zwei Forschungsarbeiten über Theresienthal existieren würden, ist eine einseitige Befürwortung dieser Position nicht möglich. Es ist sowohl für Theresienthal als auch im Allgemeinen eine Tendenz in der Glasforschung erkennbar, die den „Sammlerautoren“<sup>4</sup>, wie Helmut Ricke diese spezialisierten Laien benennt, eine zunehmende Bedeutung zukommen lässt. Im Zusammenhang mit Theresienthal ist aber, wie Warthorst immer wieder anmerkt, tatsächlich eine erstaunliche Mythenbildung festzustellen, die wohl ihren Ursprung in den Werbestrategien der siebziger und achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts hat. Auch eine gewisse Tendenz zur Idealisierung der Manufaktur ist spürbar, die es beim Einarbeiten in den Themenbereich noch zusätzlich erschwert, Tatsachen von Behauptungen zu trennen.

Eine wichtige Instanz für die historische Sichtweise bilden die Arbeiten der Heimatforscherin Ingeborg Seyfert, die sich detailliert mit der Geschichte der Glashütten der Region auseinandersetzen und dabei auch die familiären und gesellschaftlichen Verbindungen der Glas-Dynastien des Bayerwalds untereinander thematisieren. Vor allem die Familien Poschinger und Steigerwald, die die Geschicke Theresienthals bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts lenkten, finden bei Seyfert eine besondere Berücksichtigung.<sup>5</sup> Eine wirtschaftliche und entwicklungshistorische Perspektive zum Glas des Bayerwalds macht sich in den Werken von Alfons Hannes, einem ehemaligen Bürgermeister von Frauenau, der maßgeblich die Gründung des Frauenauer Glasmuseums initiiert hatte,<sup>6</sup> Friedrich Holl, der an der Glasfachschule Zwiesel lehrte, sowie Erwin Steckbauer, der das Waldmuseum Zwiesel

<sup>2</sup> Mauder 1928 A, S. 27.

<sup>3</sup> Vgl. Warthorst 2008 B, S. 86.

<sup>4</sup> Ricke 2009.

<sup>5</sup> Seyfert 1988 C, Seyfert 2006 und Seyfert 2009.

<sup>6</sup> Vgl. Schmidt 2011, S. 87–96. Alfons Hannes sammelte Zeitungsartikel, Originaldokumente und eigene Erfahrungsberichte zu verschiedenen Glashütten in einem „Glas-Archiv“, das heute im Frauenauer Glasmuseum aufbewahrt wird. Aus diesen Informationen schöpfte Hannes für sein 1975 erschienenenes Standardwerk *Glas aus dem Bayerischen Wald*; vgl. Schmidt 2011, S. 5–6 und S. 109–117, insb. S. 116.

über lange Jahre leitete, bemerkbar. Hier wird die Glasherstellung in der gesamten Region des Bayerwalds beschrieben und die Historie Theresienthal als ein Teil des größeren Ganzen aufgefasst.<sup>7</sup> Auf die Glashütte Theresienthal in ihrer sozialgeschichtlichen Dimension konzentrierte sich Margit Rankl 1980 in *Theresienthal (Zwiesel). Entwicklungsgeschichte und Sozialgeschichte einer Glashütte*, einer unveröffentlichten Zulassungsarbeit zur Lehramtsprüfung.<sup>8</sup>

In Hinsicht auf die heimatkundliche Aufarbeitung Theresienthals hat sich Marita Haller verdient gemacht, die gemeinsam mit Gerhard Pscheidt, dem Leiter des Zwieseler Vermessungsamts, 2008 die Publikation *Theresienthal in alten Fotos. Mit Linie Rabenstein – Schachtenbach (Bayerisch-böhmische Glasgeschichte)* verfasste, die zahllose Informationen zur Geschichte der Glashütten Theresienthal und Schachtenbach zusammenführt.<sup>9</sup> Das Werk trifft in Form einer Chronik kombiniert mit Kartenmaterial und Photographien zentrale Aussagen zu Theresienthal, die aber nicht immer durch korrekte Quellennachweise belegt werden. Dennoch ist dies bisher die einzige Publikation, die die Theresienthaler Geschichte in voller Breite auffächert. Ebenso wie in den Arbeiten von Reinhard Haller, etwa dem Aufsatz *Böhmisches Personal in der bayerischen Krystallfabrik Theresienthal (1836–1933)*,<sup>10</sup> findet hier der individuelle Blick auf die Geschichte und Geschichten der Glasmacherfamilien und des Theresienthaler Personals eine Plattform. Marita Haller war ebenfalls maßgeblich an der neuen Herausgabe einer Theresienthaler Preisliste beteiligt<sup>11</sup> und engagiert sich nach wie vor stark für Zwiesel und Theresienthal als touristisches Reiseziel. Die Themen rund um die Glasfabrik, die seit jüngerer Zeit wieder Erfolgsgeschichten schreibt und so wieder neu in den Fokus gerückt ist, dienen nun häufig als Ausgangspunkt für kurze Artikel in Zeitschriften, Tageszeitungen und in der regional geprägten Presse, die letztendlich einen Hintergrund für die romantisierende Aufarbeitung der Glashüttengeschichte des Bayerwalds suchen. Die Ungenauigkeit vieler Aussagen und der Hang zur Überbewertung kollidieren zwar mit der wissenschaftlichen Perspektive, da die Texte als Teil der touristischen Werbemaschinerie einzuordnen sind. Diese Texte haben jedoch in sozialgeschichtlicher und teils wirtschaftshistorischer Hinsicht auch für die vorliegende Arbeit einen Quellenwert.

Keine der bisher genannten Publikationen fokussiert sich auf die eigentlichen Erzeugnisse, die Glasprodukte. Die erste kunsthistorische Arbeit, die sich überhaupt Theresienthal als Hauptthema widmete, stammt von Elianna Gropplero di Troppenburg.<sup>12</sup> Mit ihrer Dissertation *Das bayerische Glas des Historismus. Dargestellt an der Hütte Theresienthal. Kunstgewerbe und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, die 1977 verfasst, erst 1988 publiziert wurde und bis heute als Standardwerk gelten kann, legte sie den Grundstein für die Forschung an Theresienthal überhaupt und erarbeitete als erste die genauen Umstände der Gründung der Glashütte mithilfe der erhaltenen Archivalien im Bayerischen Hauptstaatsarchiv. Leider beschränkt sie sich in ihrer Schrift auf die Theresienthaler Produktion in der Phase des historistischen Glases, das sie auch in seiner ganzen Breite darstellt und zu dem sie zahlreiche Theresienthaler Stücke vorstellt. Alle anderen stilistischen Phasen vor und insbesondere nach dem

<sup>7</sup> Vgl. Hannes 1975, S. 127–128, Holl und Steckbauer 1976, insb. S. 54, S. 86 und zahlr. Abbildungen; Hannes 1982, S. 228; Steckbauer 1986, S. 12.

<sup>8</sup> Rankl 1980. Eine Kopie der unpublizierten Arbeit wurde mir freundlicherweise durch Neumann & Kamp, Historische Projekte zur Verfügung gestellt.

<sup>9</sup> Haller M. und Pscheidt 2008.

<sup>10</sup> Haller R. 1995.

<sup>11</sup> Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

<sup>12</sup> Gropplero 1988 A.



Historismus werden weitgehend ausgeblendet; die Autorin bespricht nur die zeitgenössischen Quellen zu den frühen Ausstellungen Mitte des 19. Jahrhunderts während des Biedermeier und verweist sehr knapp auf die Theresienthaler Werke des Jugendstils. Ebenfalls 1988 erschien ein Aufsatz von Gropplero di Troppenburg in einem Sammelband, der unter dem Oberbegriff der Theresienthaler Neorenaissance im Wesentlichen die Ergebnisse der Dissertation zusammenfasst.<sup>13</sup> Des Weiteren sind noch zwei allgemeinere Beiträge von 1979 und 1995 über die Glashütten des Bayerwalds nachzuweisen.<sup>14</sup> Gropplero di Troppenburg hat sich weitgehend aus dem wissenschaftlichen Feld zurückgezogen, so dass keine weitere Publikation ihrer Forschungsergebnisse zu erwarten ist.

Erst 1996 widmete sich der Kunsthistoriker und Glassammler Karl-Wilhelm Warthorst in *Die Glasfabrik Theresienthal* dem Theresienthaler Jugendstil, indem er die Preislisten von 1903 und 1907 echten Gläsern – abgebildet als hochwertige photographische Reproduktionen – gegenüberstellt.<sup>15</sup> Trotz der Fülle an Zuordnungen und dem geballten Erfahrungsschatz bleibt eine tiefgreifende, schriftliche Auseinandersetzung mit den Glasbeispielen aus, was aber auch im knappen, direkten Stil des Autors begründet liegt. Warthorst fasst sich kurz, arbeitet dabei aber akribisch.<sup>16</sup> Ebenfalls gibt es keine Erwähnung von Korrelationen zu anderen Glashütten, was Warthorst aber in gewisser Weise in seinen zahlreichen Aufsätzen nachholt, wie etwa in Artikeln für das *Sammler Journal*, bei denen eben diese Querverweise, insbesondere für die späthistoristische Phase und die Glasproduktion um 1900, immer wieder gezogen werden.<sup>17</sup> In seinem Band über die Entwerfer des Gebrauchsglases um 1900 thematisiert Warthorst immerhin kurz die Entwürfe von Hans von Poschinger für Theresienthal, die sonst in der Literatur fast vollständig ignoriert werden.<sup>18</sup>

Auch Christiane Sellner, eigentlich Diplomingenieurin der Werkstoffwissenschaften und kunsthistorische Autodidaktin,<sup>19</sup> befasst sich in ihren Publikationen mit dem Glas des Fin de Siècle und des Jugendstils, insbesondere 1992 in *Gläserner Jugendstil aus Bayern. Die Poschinger- und Steigerwaldhütten 1890–1914. Mit den Inventurzeichnungen aus Regenhütte und Schliersee* mit den beiden, auch die Geschicke Theresienthals bestimmenden Glashütten-Dynastien.<sup>20</sup> Da sie offenbar keinen Zugang zum Theresienthaler Archiv der Familie Gangkofner erhielt, blendete sie den Theresienthaler Jugendstil in diesem Werk noch aus, thematisierte ihn dennoch sehr gerafft und nur wenige Jahre später im Rahmen eines Bestandskatalogs des Passauer Glasmuseums,<sup>21</sup> der sich in fünf Bänden dem für die bayerische Glasindustrie und damit auch Theresienthal maßgeblichen Böhmisches Glas in ganzer Breite widmet.<sup>22</sup> In einem weiteren Band dieses Katalogs findet sich auch eine knappe, durchweg positive Beschreibung des historistischen Glases aus Theresienthal von Helmut Ricke, dem ehemaligen Direktor der Sammlungen des museum kunst palast in Düsseldorf und damit auch des berühmten Glasmuseums Hentrich.<sup>23</sup> Katrin Schöne-Chotjewitz kommt der Verdienst zu, 1997 im Zusammen-

<sup>13</sup> Gropplero 1988 B.

<sup>14</sup> Gropplero 1979, sowie Gropplero 1995.

<sup>15</sup> Warthorst 1996 A.

<sup>16</sup> Vgl. Over 1997, S. 186–187.

<sup>17</sup> Vgl. z. B. Warthorst 1996 B, Warthorst 2007 und Warthorst 2008 B.

<sup>18</sup> Warthorst 2001 A, S. 110–113.

<sup>19</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 81.

<sup>20</sup> Sellner 1992.

<sup>21</sup> Sellner 1995; Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 51–54.

<sup>22</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 A–E.

<sup>23</sup> Ricke 1995; Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 167–173.

hang mit ihrer Analyse der Arbeiten Bruno Mauders und der Glasfachschule in Zwiesel einen sehr kurzen Überblick über die Theresienthaler Produktion zwischen den Weltkriegen erarbeitet zu haben.<sup>24</sup> Des Weiteren streifen auch Antje Neuner-Warthorst, Walter Spiegl, Walter Scheiffele, teilweise auch Jarmila Brožová in ihren zahlreichen Ausführungen auf dem Bereich der Glasforschung immer wieder den Themenkomplex um Theresienthal.<sup>25</sup>

Seit 2007 tritt zunehmend Stephan Buse, ein passionierter Sammler von Theresienthaler Römern, in Erscheinung, indem er Preislisten und Kataloge als Reprints publiziert, ohne die eine Beschäftigung mit dem Theresienthaler Glas des Biedermeier und des Historismus sehr erschwert wäre.<sup>26</sup> Die Ergebnisse seiner zielgerichteten und breit angelegten Beschäftigung mit dem Theresienthaler Glas, ebenso wie zahllose Photographien von Gläsern seiner Sammlung stellt Buse auf seiner Homepage zur Verfügung.<sup>27</sup> Ebenfalls schreibt er lesenswerte Artikel für die Zeitschriften *Der Glasfreund* und in Zusammenarbeit mit Siegmur Geiselberger für dessen *Pressglas-Korrespondenz*.

Nach einer Insolvenzphase zu Beginn des 20. Jahrhunderts und dem sich anschließenden, von der Eberhard von Kuenheim Stiftung initiierten Neustart der Glashütte 2004 erschien in diesem Kontext ein eindrucksvoll gestaltetes Buch, das die Wurzeln von Theresienthal beschreiben und bebildern sollte.<sup>28</sup> Es gibt einen ersten Eindruck von der langen Geschichte der Manufaktur und zeigt bisher unveröffentlichtes Bildmaterial; allerdings wurden die Recherchen zum Text von Historikern (und nicht Kunsthistorikern) durchgeführt, was besonders in den Bemerkungen zu Form- und Dekorentwürfen deutlich wird.<sup>29</sup> Zudem macht sich eine idealisierende Tendenz bemerkbar, die sich manchmal in Ungenauigkeiten niederschlägt. Die Wiederbelebung Theresienthals wurde zudem in Buchform von Christoph Glaser, damals noch bei der Eberhard von Kuenheim Stiftung, und dem Filmemacher Dominik Wessely geschildert. Wessely führte ebenfalls Regie bei dem Dokumentarfilm *Die Unzerbrechlichen*, der ebenso wie das Buch die wechselvolle jüngere Geschichte Theresienthals, die entscheidende und impulsgebende Rolle der Stiftung und die besondere Identifizierung der Theresienthaler Mitarbeiter mit ihrem Unternehmen in der breiten Öffentlichkeit medienwirksam inszenierte.<sup>30</sup> Zuletzt widmete Sandra König der Glasmanufaktur einen kurzen, allerdings mit geringer Tiefe recherchierten Aufsatz, der 2010 in einem Bestandskatalog des Berliner Bröhan-Museums erschien.<sup>31</sup>

Neben der Forschungsliteratur musste auch das zahlreiche Ausgangsmaterial von Primärquellen in Archiven, wie dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv (BayHStA) und dem Bayerischen Wirtschaftsarchiv (BWA), aber auch in nicht öffentlich zugänglichen Sammlungen in Theresienthal selbst, also im Archiv der Glashütte Theresienthal (ATH) und in dem Archiv der Familie Gangkofner (ATG), Eingang in die vorliegende Arbeit finden. Vor allem Letzteres ist für die Forschung unentbehrlich.

<sup>24</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 79.

<sup>25</sup> Vgl. die zahlreichen Hinweise in den jeweiligen Kapiteln.

<sup>26</sup> Buse 2007 A, Buse 2008, sowie Buse 2009 A.

<sup>27</sup> Buse, Stephan: *Römer aus Theresienthal*, in: <http://roemer-aus-theresienthal.de>, aufgerufen am 16.10.2014. Bei der Zitation der Texte der Website im Folgenden wird nur bei der Erstnennung die komplette Adresse angegeben.

<sup>28</sup> Kuenheim Stiftung et al. 2005.

<sup>29</sup> [http://www.historische-projekte.de/html/buecher/theresienthal\\_1.html#theresienthal1](http://www.historische-projekte.de/html/buecher/theresienthal_1.html#theresienthal1), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>30</sup> Glaser und Wessely 2006, sowie Wessely, Dominik (Buch und Regie) und Vetter, Marcus (Co-Regie): *Die Unzerbrechlichen*, D 2006, 93 Minuten, produziert von Michael Jungfleisch und Alexander Funk, Gambit Filmproduktion GmbH, DVD.

<sup>31</sup> König 2010.

Die Antwort auf die Frage, ob Gläser aus Theresienthal in den Beständen von Museen und Sammlungen verwahrt werden, gestaltet sich schwierig. Wie später noch genauer eruiert wird, ist es nicht leicht, ein vorliegendes Glas zweifelsfrei einer bestimmten Glashütte zuzuordnen. Bei manchen beliebten Sammlungsobjekten wie den Gläsern nach Entwürfen von Hans Christiansen mit dem Dekor der *goldenen Rose* ist eine Etikettierung mit Theresienthal noch relativ einfach. Es gibt aber darüber hinaus sowohl die Möglichkeit, dass Gläser, die nicht in Theresienthal entstanden sind, Theresienthal zugeschrieben werden, als auch den Umstand, dass Theresienthaler Stücke einer anderen Hütte falsch oder nur lokal zugeschrieben werden, etwa nach Bayern oder Böhmen verortet werden. Hinzu kommt die Problematik der Datierung. Schon Bruno Mauder beschreibt die Situation folgendermaßen: „Vielleicht befinden sich solche Stücke doch auch in Museen unter anderer Flagge.“<sup>32</sup> Das Problem ist also ein altes, die ebenfalls nicht neue Lösung liegt darin, Provenienzen und Zuschreibungen zu unterscheiden; Zuschreibungen werden also in der vorliegenden Arbeit nur als Annäherungen aufgefasst, die weder absolut gesichert noch unumstößlich sind und auch nicht so wahrgenommen werden sollten. Im Allgemeinen werden gerne historistische Stücke und genauer Gläser mit Emailmalerei in Zusammenhang mit Theresienthal gebracht, aber auch Jugendstilglas ist anzutreffen, während Stücke des Biedermeier kaum erhalten und der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts nur selten gesammelt werden.<sup>33</sup> Während Theresienthal in den großen Museen nur wenig in Erscheinung tritt, existieren private Sammlungen, die die Erzeugnisse der Manufaktur ins Zentrum gerückt haben. Dazu ist in gewisser Weise auch das Glasmuseum Theresienthal zu zählen, das in dem früheren Wohnhaus der Familie Poschinger<sup>34</sup> Stücke der ehemaligen Mustersammlung Theresienthals ausstellt, die sich heute im Privatbesitz der Familie Gangkofner befinden.<sup>35</sup> Es existieren in Deutschland noch drei weitere Privatsammlungen mit nennenswerten Beständen von Theresienthaler Glas: die Sammlungen von Karl-Wilhelm Warthorst,<sup>36</sup> von Jörg Sutter und von Stephan Buse. Buse hat in Eigeninitiative in den letzten Jahren mehrere kleinere Ausstellungen organisiert, die Theresienthaler Glas der Öffentlichkeit präsentierten und die Bandbreite der Glashütte eindrucksvoll zeigten.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> Mauder 1928 A, S. 29.

<sup>33</sup> Theresienthaler Glas (bzw. auch Glas, das mutmaßlich Theresienthal zugeschrieben wird) befindet sich zunächst vor Ort im Glasmuseum Theresienthal und im Waldmuseum Zwiesel, auch im Glasmuseum Frauenau, ferner in bayerischen Museen, wie dem Bayerischen Nationalmuseum, dem Passauer Glasmuseum von Georg Höttl, aber auch in Beständen der Bayerischen Schlösser- und Seenverwaltung. Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, das Düsseldorfer Glasmuseum Hentrich oder das Hessische Landesmuseum Darmstadt verwahren ebenfalls einzelne Stücke. Auch internationale Sammlungen weisen in ihren Katalogen Theresienthaler Glas nach, wie das Corning Museum of Glass, in London das British Museum und das Victoria & Albert Museum oder das Musée Curtius, Departement Du Verre in Liège. Stücke der zwanziger und dreißiger Jahre befinden sich außer im Theresienthaler Glasmuseum meines Wissens nur in der Neuen Sammlung in München, ebenso in der allerdings privaten Sammlung Buse.

<sup>34</sup> Vgl. zur Geschichte des sogenannten Museumsschlösschens Haller M. und Pscheidt 2008, S. 85 und S. 108.

<sup>35</sup> Darüber hinaus lagerten in Kellerräumen des ehemaligen Besitzers Max Gangkofner ungezählte Gläser, die erst nach dessen Tod von seinem Enkel Randolf Ditz in mühevoller Kleinarbeit aus der unbefriedigenden Aufbewahrungsform gerettet, sofern die Stücke noch intakt waren, gewaschen, fotografiert und vorerst in Kartons verpackt wurden. Es ist bewundernswert, dass sich Ditz aus eigenem Antrieb für den Erhalt dieser einmaligen Sammlung von Hunderten Mustergläsern engagiert. Wünschenswert wäre in Zukunft eine Katalogisierung und womöglich Ausstellung der Gläser. Leider konnte sich die Familie Gangkofner, auch aufgrund der intern nicht im Detail geklärten Besitzverhältnisse, bisher nicht dazu entscheiden, die Gläser beispielsweise einem Museum zu überlassen, was die nötige Voraussetzung für eine Aufarbeitung und Archivierung der Bestände durch beispielsweise die Neue Sammlung in München wäre. Es ist ein nicht haltbarer Zustand, dass obwohl der Aufbewahrungsort und der sich stetig verschlechternde Zustand der Mustergläser seit Jahrzehnten publik sind, von keiner Seite ein wirklicher Versuch unternommen wurde, die Gläser zu retten. Bei den Mustergläsern handelt es sich um Kulturgüter, deren Unzugänglichkeit der Forschung im Weg steht und deren potentieller Verlust dem kulturellen Gedächtnis der Region erheblichen Schaden zufügen würde. Hier besteht erhöhter Handlungsbedarf.

<sup>36</sup> Die Sammlung von Karl-Wilhelm Warthorst findet photographischen Eingang in seine Publikationen und widmet sich vor allem dem Gebrauchsglas um 1900; vgl. Novembris 2005.

<sup>37</sup> Die Sammlung von Stephan Buse ist in den letzten Jahren immer stärker in die öffentliche Wahrnehmung gerückt, da er nicht nur Stücke – eigentlich rund um das Thema Römer aus Theresienthal, mittlerweile aber auch breiter gefasst – sammelt, son-

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass insgesamt wenig gesicherte und nachvollziehbare Forschungsergebnisse vorliegen, die sich – ebenso wie die Sammlungsbestände – zumeist auf die Produktionsphasen des Historismus und des Jugendstils beschränken. Eine zeitgemäße und vor allem umfassende Aufarbeitung nach wissenschaftlichen Kriterien steht schon zu lange aus. Die vorliegende Dissertation versucht, diesem Anspruch gerecht zu werden.

### 1.3. Fragestellung und Zielformulierung

Die Beschreibung des Forschungsstands macht deutlich, dass es noch viel zu tun gibt. Die nun verfasste Studie versucht dabei die Aufarbeitung und Neubewertung der Theresienthaler Produktionsphasen des Biedermeier und der frühen Moderne zu leisten.<sup>38</sup> Theresienthaler Glas des Biedermeier wurde schon stark vernachlässigt, aber vor allem wurde das Glas der frühen Moderne bisher so gut wie ignoriert. Auch in Sammlungskontexten spielen die Produktionsphasen zwischen ca. 1837 und 1850 und zwischen ca. 1910 und 1935 keine oder nur eine untergeordnete Rolle. Einerseits hat natürlich Buse nicht Unrecht, wenn er schreibt, dass Theresienthaler Gläser der zwanziger und dreißiger Jahre „auch nicht Designgeschichte geschrieben“ hätten.<sup>39</sup> Andererseits könnte auch erwogen werden, dass landläufig historistische Stücke Theresienthals als das typische Glas der Manufaktur aufgefasst werden und die Entwürfe des Biedermeier und der frühen Moderne dadurch nicht in den vorab gesteckten, schematischen Rahmen passen. Dass sie dennoch einen vertieften Blick mit zahlreichen Einzelbeispielen und einer genaueren Darstellung der zeitgenössischen und Theresienthal beeinflussenden Tendenzen im Kunstgewerbe wert sind, wird die vorliegende Arbeit hoffentlich aufzeigen können. Andererseits wurden zahlreiche Fragestellungen in Bezug auf den Historismus und Jugendstil noch nicht zufriedenstellend beantwortet, so dass auch diese Phasen eine eingehende Analyse erfahren. Die Entwicklungslinie der Theresienthaler Glasgestaltung, von einer Epoche zur nächsten, kann so nachgezeichnet werden.

Abgesehen von diesen thematischen Lücken wurde in den vorhergehenden Erläuterungen deutlich, woran es im Falle Theresienthals in erster Linie mangelt: Es fehlt ein verlässliches Überblickswerk, das als Basis für weiterführende Arbeiten zu der Geschichte der Glasindustrie des Bayerwalds und Deutschlands dienen kann. Die vorliegende Arbeit versucht dieser Anforderung nachzukommen, indem sämtliche verfügbare Quellen akquiriert und das vorhandene Wissen an einem Ort gebündelt werden sollen, um die Aussagen überprüfbar zu machen. Alte Zuschreibungen und neue Beurteilungen, ebenso wie deren zugrunde liegende Praxis, werden thematisiert und falls nötig korrigiert. Die oft

---

dem auch versucht, sie zu zeigen. Buse hat bereits mehrfach Ausstellungen von Teilen seiner Sammlung organisiert und damit Theresienthaler Glas zum ersten Mal seit der Ära der Kunstgewerbe- und Industrieausstellungen überhaupt in der Öffentlichkeit positioniert. 2010 war die noch klein dimensionierte Ausstellung *Der Römer vom Biedermeier bis zur Gegenwart in der Glasfabrik Theresienthal* im Deutschen Weinbaumuseum in Oppenheim zu sehen, 2011 folgte die weitläufige Schau *Zier- und Gebrauchsglas aus Theresienthal* in der Glashütte Gernheim, Teil des LWL-Industriemuseums. 2012 bis 2013 waren Theresienthaler Stücke unter dem Titel *Pracht und Luxus seit 1836. Exponate aus den Sammlungen Dr. Jörg Sutter und Stephan Buse* im Reichsstadtmuseum im Ochsenhof in Bad Windsheim ausgestellt, bei der sich auch der Glassammler Jörg Sutter mit zahlreichen historistischen Gläsern aus Theresienthal beteiligte. Ebenfalls 2013 präsentierte Buse im Glasmuseum Immenhausen die Ausstellung *Die Glashütte Theresienthal. Kunst- und Gebrauchsglas vom Jugendstil bis 1939*, die die späteren Entwicklungen der Glashütte in den Fokus stellte.

<sup>38</sup> Vgl. Sellner 1995, S. 50.

<sup>39</sup> Buse 2007 A, S. 128.

detaillierten Hinweise, die interessierte Laien anhäufen, und die fachliche Substanz, die die klassische Glasforschung mit sich bringt, müssen sich an einem neutralen und nicht von persönlichen Interessen dominierten Ort fassen und neu strukturieren lassen, so dass künftigen Interessenten, ob Forschern oder Amateuren, der Zugang erleichtert wird. Zudem soll es die Aufgliederung der Geschichte Theresienthals in strikt abgesteckte Produktionsphasen allen Zielgruppen ermöglichen, sich einfacher zu orientieren. Geschichtlich Interessierte können die jeweiligen Unterkapitel auch hintereinander querlesen, um so eine vollständige Darstellung der Historie zu erhalten. Die sich im Aufbau niederschlagende Favorisierung der kunsthistorischen Epochen soll aber künftigen Wissenschaftlern, die nur an einem Teilbereich zu Theresienthal arbeiten oder die die Erzeugnisse Theresienthals in einem bestimmten Zeitbereich mit den Gläsern anderer Fabriken in Bezug setzen möchten, den Zugang vereinfachen und die spezifischen Informationen leichter verfügbar machen. Weiterhin gilt es sämtliche, bisher getätigte Aussagen über Theresienthal auf ihre Glaubwürdigkeit zu prüfen. Zu häufig werden aus Gedankenspielerien Hypothesen und aus diesen wiederum Behauptungen, die immer weiter in der Regionalpresse aber auch in der Fachliteratur wiederholt werden, ohne dass nach Quelle oder Wahrheitsgehalt gesucht werden würde. Es wurde deshalb stets versucht, jeder These und Feststellung auf den Grund zu gehen und nichts als selbstverständlich zu akzeptieren, was bei der Forschung an Theresienthal angesichts der Breite des Feldes, der großen zu bearbeitenden Zeitspanne und der Fülle an Informationen nicht immer leicht fiel.

Eine immense Forschungslücke, die es zu schließen gilt, sind die häufig unbekannten Entwerfer. Es wird der Versuch unternommen, zu ermitteln, welche Personen als Entwerfer bzw. Musterzeichner fungierten und das Aussehen der Formen und Dekore aus Theresienthal prägten. Dies zu klären scheitert in der Realität häufig an der hütteninternen Praxis. In diesem Zusammenhang soll aber untersucht werden, inwiefern sich vorhandene Musterbücher bestimmten Personen zuordnen lassen und welche Rolle die jeweiligen Familienmitglieder bei der Zusammenstellung der Kollektionen spielten. Für externe Entwerfer, von denen eine Kooperation mit Theresienthal meist behauptet statt belegt wird, wurden alle Hinweise gesammelt, um am Ende für jeden Zeitabschnitt eine klare These formulieren zu können. Darüber hinaus sollen noch weitere, bisher in der Forschung kaum berücksichtigte Fragen, die sich im Zusammenhang mit Theresienthal stellen, im Rahmen dieser Arbeit eine Berücksichtigung finden. Eine Überlegung ist die Identifikation von spezifischen Besonderheiten Theresienthals, die die Produkte von denen anderer Glashütten des Bayerwalds abgrenzen könnten. Bei dieser Suche nach eventuellen Alleinstellungsmerkmalen ergibt sich auch die Frage, ob in der Forschung ein Konsens über das typische Glas Theresienthal existiert bzw. ob überhaupt von einem solchen gesprochen werden kann. Und falls Charakteristika ausgemacht werden können, wäre es weiter zu ergründen, wie sich diese in den verschiedenen stilistischen Phasen seit der Gründung der Glashütte verhalten. Dieser Aspekt wird ergänzt von der Problematik der Kundenorientierung. Es soll ergründet werden, ob der Schwerpunkt der Kollektionen in elaborierten Ziergläsern im Sinne von Kunstobjekten lag oder man sich auf funktionales Gebrauchsglas fokussierte. Auch die Marketingstrategien und die Distributionsmöglichkeiten werden teils von Interesse sein.

Aus kunsthistorischer Perspektive drängt sich die Frage nach der Positionierung Theresienthals im Spannungsfeld zwischen Kunst und Handwerk auf. Es wird zu untersuchen sein, welche Tendenzen

aus der autonomen Kunst sich überhaupt auf den Gebrauchsgegenstand Glas anwenden lassen. Darüber hinaus soll eruiert werden, welche Bedeutung die allgemeine Entwicklung des Kunstgewerbes im 19. und 20. Jahrhundert für Theresienthal hatte und welche theoretischen oder programmatischen Überlegungen ihren Niederschlag in den Produkten finden. Ein weiterer Punkt, der der Klärung bedarf und in der dezentralen Lage der Region begründet liegt, gilt den Vermittlungswegen zwischen den Entwicklungen der Metropolen und dem abgeschiedenen Bayerwald.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, aufzuzeigen, dass Theresienthal auch jenseits des Historismus bedeutende Beiträge zum deutschen Kunstgewerbe leistete und deshalb die einzelnen Produktionsphasen einer neuen Bewertung unterzogen werden müssen. Darüber hinaus soll die These bestätigt werden, dass Theresienthal in einer Balance zwischen aktuellen Tendenzen und Marktorientierung einen eigenständigen Weg der Glasgestaltung verfolgte.

### 1.4. Methodik

Das Rüstzeug der klassischen Kunstgeschichte ist in vielen Bereichen der Glasforschung nicht zweckdienlich, da es nicht die Besonderheiten einer seriellen Fertigung berücksichtigt. Es kann auch nicht das tradierte Wissen eines Theresienthalers, die Intuition des Glasmachers, das Gespür des Sammlers oder den jahrzehntelang aufgebauten Erfahrungsschatz eines Glasforschers ersetzen.<sup>40</sup> Seiner Verwendung wohnt aber trotz einer unzulänglich scheinenden Ausgangssituation ein entscheidender Vorteil inne, nämlich in der Möglichkeit, eine übergeordnete Perspektive einzunehmen. Dies muss der maßgebliche Anspruch einer aktuellen, kunsthistorischen Forschungsarbeit zu Theresienthal sein.

Eine wissenschaftlich fundierte Arbeitsweise ist nötig, um die vorhandenen Quellen und Archivalien nicht nur anzuführen oder aufzuzählen, sondern auch zu nutzen. Zu oft wurden bisher Primärtexte zitiert oder publiziert, ohne ihre volle Aussagekraft zu erfassen. Die darin enthaltenen Informationen wurden häufig nicht voll ausgeschöpft und nur für die Bestätigung vorgefasster Meinungen angewandt, anstatt aus ihnen neue Schlüsse zu ziehen. Es kann keine weiterführende Forschung über Teilbereiche oder besondere Aspekte des Theresienthaler Glases stattfinden, wenn jeder neue Ansatz zunächst durch Missverständnisse und Fehlinformationen behindert wird, immer wieder neue Wege gebahnt werden müssen. Es bedarf einer übergeordneten Perspektive, die die bisher vereinzelt Fakten strukturiert, zusammenfasst und sichert.

Es ist wesentlich, die Geschichte Theresienthals nicht isoliert zu betrachten, sondern in einen historischen und soziokulturellen Kontext zu setzen. Eine maßgebliche Entscheidung bei der Gestaltung der Dissertation lag darin, die wirtschaftshistorische Kontextualisierung und Schilderung der Geschichte Theresienthals nicht – wie sonst üblich – den kunsthistorisch geprägten Kapiteln voranzustellen, sondern vielmehr in Segmente zu zerteilen und diesen Kapiteln einzugliedern. Tatsächlich dienen dieses bewusste Aufteilen der Geschichte der Glashütte und das Unterordnen unter epochenspezifische

---

<sup>40</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2003 A, S. 37.

Aspekte der optimalen Verknüpfung der historischen und sozialgeschichtlichen Informationen mit der in den einzelnen Kapiteln erfolgenden kunsthistorischen Aufarbeitung der Theresienthaler Produkte. Dies ist gerade für Theresienthal sinnvoll, wo die Eigentümer der Glashütte direkt die Kollektionen verantworteten und maßgeblich in die Gestaltung der Produkte eingriffen, wie später an den Beispielen von Henriette von Poschinger während des Historismus und von Hans von Poschinger während der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts aufgezeigt werden wird.

Zusätzlich zu den Ausführungen der jeweiligen Kapitel sollen genauer erörterte Einzelanalysen losgelöst von anderen Aspekten, wie der wirtschaftlichen Entwicklung oder den biographischen Informationen der Entwerferpersönlichkeiten, dargestellt werden, um nicht den Fokus auf den tatsächlichen Gegenstand der Arbeit zu verlieren: das zu untersuchende Glas und seine besonderen Eigenheiten. Zu häufig muss man in Katalogen und Führern feststellen, dass das eigentliche Thema nur am Rande erwähnt wird und keine ausführliche Auseinandersetzung mit den Objekten stattfindet, geschweige denn eine Erklärung für die Zu- oder Abschreibungen abgegeben wird. Hier soll nun der Versuch unternommen werden, der gängigen Praxis des unreflektierten Übernehmens Abhilfe zu schaffen, indem einzelne Stücke eine größere Wertschätzung erfahren und Informationen zu ihnen in ganzer Breite erläutert werden. Nur so können bisherige Zuschreibungen geprüft, alternative Lösungen diskutiert und Thesen aufgestellt werden; die Konsequenz ist aber auch, dass mitunter unter dem Namen *Theresienthal* laufende Objekte abgeschrieben werden müssen. Für die erfolgte Auswahl aus der Masse der bekannten Entwürfe wurden die zu Grunde liegenden Kriterien, die sich für die jeweiligen Zeitphasen zudem unterscheiden, jeweils einleitend definiert; es kann sich dabei um erhaltene Gläser oder um aus Photographien oder Abbildungen bekannte Entwürfe handeln. Das Vorgehen innerhalb der einzelnen Analysen erfolgt je nach Bedarf, gliedert sich im Wesentlichen aber nach den Gesichtspunkten von Klärung der Provenienz, einer ausführlichen Formbeschreibung, Überlegungen zu Datierung und der Metaanalyse mithilfe von Vergleichsbeispielen.

Die enorme Masse an Informationen musste zuletzt auf eine sinnvolle Weise strukturiert werden. Der Aufbau der vorliegenden Arbeit, der dieser Anforderung gerecht zu werden sucht, soll hier soweit erläutert werden, dass die Entscheidung für den hier eingeschlagenen Weg für den Leser nachvollziehbar wird. Im Allgemeinen resultiert die Struktur der Arbeit aus dem Versuch, Informationen soweit auszugliedern, dass spätere Passagen nicht durch Detailinformationen überfrachtet werden. Nach der breit angelegten Einführung folgen drei weiterhin einleitende Kapitel, die für passionierte Glasexperten vielleicht wiederholend wirken mögen, aber unbedingt nötig sind, um die Arbeit auch Wissenschaftlern weiterer Fachrichtungen und anderen Interessierten zu öffnen. Zudem sollen dadurch wiederum die kunsthistorischen Hauptkapitel entlastet werden.

Das zweite Kapitel widmet sich der Glasindustrie des Bayerischen Waldes im Allgemeinen, wobei durch eine geographische Standortanalyse die prinzipiellen Voraussetzungen für eine Glashütte in diesem Raum thematisiert werden sollen. In diesem Zusammenhang wird auch das Augenmerk auf die extrem engen Vernetzungen der Hohlglashütten, ihren Besitzern und ihren Mitarbeitern gesetzt und weiterhin werden die Geschichten der wichtigsten Glashütten des Raumes, sowie Deutschlands und auch – in transnationaler Perspektive – der Region Böhmen kurz beschrieben. Im dritten Kapitel

werden für das spätere Verständnis ebenfalls unentbehrliche Grundlagen thematisiert, etwa die technischen Aspekte des Materials Glas, die Herstellungsverfahren und der tradierte Produktionsablauf in einer Glashütte ebenso wie die damit einhergehende Bedeutung der Papierschnitte. Im selben Kapitel werden aber auch Informationen subsumiert, die für das Verständnis des Theresienthaler Glases eine wichtige Rolle spielen, etwa zu Formgebung und den damit korrespondierenden Trinkgewohnheiten und zu den in Theresienthal verwendeten Nummernsystemen. Auch die in der Hütte angewandten Veredelungstechniken werden knapp beschrieben. Das vierte Kapitel widmet sich ausschließlich der komplexen Problematik der Zuschreibung von Gläsern an bestimmte Glashütten, die in der Fachliteratur zwar gerne und zumeist kritisch angerissen wird, aber nicht allgemeingültig oder aus einer übergeordneten Perspektive formuliert wird. Die dabei herangezogenen Aspekte zu der Rolle von Plagiaten, zu der Frage nach Typika in Form und Dekor, zu der möglichen Zuschreibung nach Maßen und ebenso zu den Theresienthaler Glasmarken und Schriftzügen sollen ein Schlaglicht auf die gängige Zuschreibungspraxis und deren begrenzte Aussagefähigkeiten, insbesondere in Bezug auf die Produkte der Glashütten des Bayerwalds, werfen.

An die allgemeineren Kapitel schließen sich die vier Hauptkapitel an, die sich an den Epochenbegriffen des Biedermeier, des Historismus, des Jugendstils und der frühen Moderne orientieren. Trotz einer variierenden Gestaltung dieser Hauptkapitel ist allen die geschichtliche und soziokulturelle Verortung, die Thematisierung von allgemeinen Tendenzen im Glasbereich und den prinzipiellen Möglichkeiten der Glasgestaltung einer Epoche, das Aufarbeiten der erhaltenen Preislisten, dem Auftreten Theresienthals auf Welt- und Gewerbeausstellungen und der Suche nach möglichen Entwerfern gemein. Je nach Bedarf und den Ausmaßen der zu füllenden Forschungslücke wird das Grundgerüst mit zusätzlichen Themen erweitert. In eingeblendeten Einzelanalysen rückt jeweils das Glas selbst in den Fokus. Gemeinsam ist diesen Betrachtungen das Bemühen, die bereits zuvor im Zusammenhang mit den Preislisten oder Entwerfern erwähnten Objekte soweit zu ergänzen, dass insgesamt in jedem Kapitel ein repräsentativer Überblick über das Schaffen der Glashütte gegeben werden kann. Dadurch und ebenso in Rücksicht auf einzubeziehende Ergebnisse anderer Forschungsarbeiten kann die Anzahl der katalogartig angelegten Einzelanalysen in jedem Kapitel schwanken. Das Ziel der Einzelanalysen liegt vor allem darin, einzelne Theresienthaler Objekte mit Vergleichsbeispielen anderer Glashütten in Kontext zu setzen und die jeweilige Charakteristik der Produkte soweit herauszuarbeiten, dass in den abschließenden Resümees am Ende der vier Hauptkapitel, die Position der Glashütte Theresienthal im regionalen und, wenn sinnvoll, im internationalen Vergleich bestimmt werden kann.

Inhaltlich gilt es für alle Kapitel hervorzuheben, dass unpublizierten genauso wie publizierten Quellen, etwa Archivalien und Preislisten, häufig zum ersten Mal eine eingehende wissenschaftliche Untersuchung widerfährt, um die darin enthaltenen Informationen für die Forschung nutzbar zu machen. Der Abschnitt zum Biedermeier berücksichtigt etwa zum ersten Mal Quellenmaterial zu Franz Steigerwald, dem Gründer Theresienthals, das ihn als maßgeblichen Entwerfer der Anfangsjahre der Glashütte gelten lassen muss. Hier werden auch Überlegungen zur der Frage angestellt, ob in Theresienthal Pressglas hergestellt wurde, und zudem die älteste erhaltene Preisliste von ca. 1838–1840 genauer beleuchtet. Der Paragraph zum Historismus präsentiert eine bisher in der Forschung nicht berücksichtigte Preisliste, die auf die Jahre 1878–1880 datiert werden konnte; zudem wird die Rolle von Henri-



te Poschinger in Bezug auf die erhaltenen, der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Skizzen- und Musterbücher thematisiert. Das Jugendstilkapitel widmet sich neben der Bedeutung von Hans Christiansen und den von ihm entworfenen Trinksätzen auch einem erhaltenen Theresienthaler Dekor-Musterbuch und sucht für dessen Entwürfe mögliche Vorbilder in der zeitgenössischen Graphik. Die Passage über die frühe Moderne rückt Hans von Poschinger und seine Entwürfe für Theresienthal ins Licht und setzt diese in den kunsttheoretischen Kontext der Zeit; hierbei werden auch unpublizierte Preislisten der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts herangezogen. Ebenso werden mögliche Kooperationen mit weiteren externen Entwerfern untersucht.

Im Anschluss an die Hauptkapitel soll noch ein knapper Ausblick auf die Produktion nach dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere die aktuellen Erzeugnisse nach dem Neustart Theresienthals zu Beginn des 21. Jahrhunderts unternommen werden; um den Rahmen der vorliegenden Dissertation nicht zu sprengen, bleibt es künftigen Forschern überlassen, diese Zeitspanne und insbesondere das Wirken des ehemaligen Glashüttenbesitzers Max Gangkofner mit mehr zeitlichem und persönlichem Abstand noch näher zu untersuchen. Diesem Kapitel schließt sich die Zusammenfassung an, die die Ergebnisse der Arbeit noch einmal prägnant bündeln und die eingangs als Ziel formulierte Kernthese prüfen soll.

Der Appendix präsentiert zunächst einen Stammbaum der für Theresienthal relevanten Zweige der Familien Poschinger und Steigerwald, um dem Leser die Orientierung zwischen den zahlreichen Namensgleichheiten zu erleichtern. Kernstück des Anhangs ist aber eine Auflistung aller erhaltenen und bekannten Preislisten, die das bisher verstreute Wissen über die tatsächlich verfügbaren Kataloge und Preislisten zusammenführt und die Datierungsvorschläge festhält, die in den Hauptkapiteln erarbeitet wurden. So soll der künftige Umgang mit den Archivalien ebenso wie Diskussion über diese und ihre zeitliche Verortung erleichtert werden. Neben weiteren Überblickstabellen wird hier auch ein ausführliches Glossar der Fachbegriffe eingeführt, um dem fachfremden Leser die Möglichkeit zu geben, sich unkompliziert zu Recht zu finden. Erläuternde Informationen zur Gliederung der Bibliographie werden an Ort und Stelle gegeben.

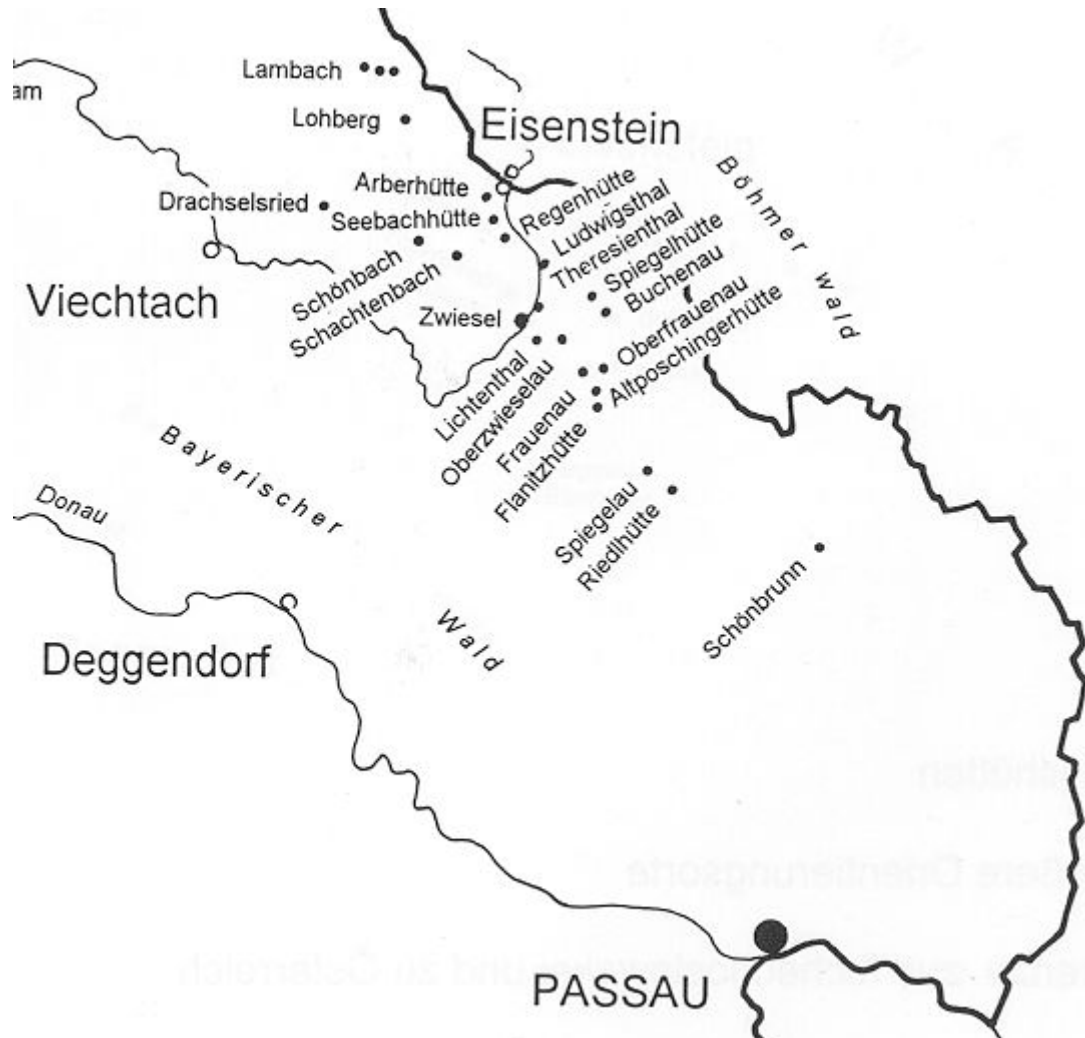


Abb. 2: Karte der Region mit Eintragung  
der bekanntesten Hüttenstandorte.

## 2. GLASINDUSTRIE IM BAYERISCHEN WALD

### 2.1. Standortanalyse

„Der bayerische und der böhmische Wald ist die Wiege der deutschen Glasmacherkunst [...].“<sup>1</sup> Eben deshalb ist die Geschichte Theresienthals nicht in ihrer vollen Dimension zu begreifen, ohne die Grundbedingungen und die Situation der Glasindustrie des Bayerischen Waldes einzubeziehen. Auf den ersten Blick scheint es erstaunlich, dass eine extrem abgeschiedene Region, weitab von dem kulturellen Trubel der Metropolen, Gebrauchsglas und Kunstobjekte auf einem solch hohen Niveau gestalten konnte. Spricht man von dem Glas des Bayerischen Waldes, trifft man im Grunde schon eine verallgemeinernde Aussage. Laut Christiane Sellner handelt es sich bei dem Gebiet, in dem sich die Glashütten ansiedeln, um einen Teil der transnationalen Region Böhmerwald, genauer dem bayerischen Böhmerwald.<sup>2</sup> Diese Benennung ist jedoch eher selten in der Sekundärliteratur anzutreffen, teils wird von Ostbayern, teils vom Bereich des ostbayerischen Grenzgebirges gesprochen, zumeist aber schlicht vom Bayerischen Wald, weshalb auch in der vorliegenden Arbeit zuungunsten der geographischen Exaktheit die letztere und geläufigere Bezeichnung Anwendung finden soll.

Die Region, ihre Wirtschaft und das kulturelle Leben waren seit Jahrhunderten entscheidend geprägt von den erst fliegenden und später fest verorteten Glasmanufakturen.<sup>3</sup> Der unschätzbare Standortvorteil lag in dem Waldreichtum, der den Rohstoff Holz im Überfluss zur Verfügung stellte; zugleich waren die höheren Lagen für andere wirtschaftliche Nutzungen, wie die Agrarproduktion, unbrauchbar. Die marginal ausgebauten Verkehrswege verhinderten zudem eine Ausfuhr der Ressource Holz.<sup>4</sup> Die Grundherren, die ihre Ländereien dennoch nicht brachliegen lassen wollten, hatten also ein begründetes Interesse an der Ansiedelung von Glashütten, für die der Standort ideal war.<sup>5</sup> Die Glasmanufakturen benötigten Holz sowohl für die Befeuerung der Schmelzöfen als auch für die Herstellung des Flussmittels Pottasche, die aus Buchenholz gewonnen werden konnte. Die Erzeugung von Pottasche wurde zunächst direkt im Wald, auch in schwerer zugänglichen Bereichen, betrieben.<sup>6</sup> Zudem war auch Quarz als Hauptbestandteil des Glasgemenges vor Ort im kristallinen Waldgebirge zu finden, so dass nur der für die böhmische Kristallglasmasse benötigte Kalk und schließlich Ton für die Fertigung der Schmelzhäfen eingeführt werden musste.<sup>7</sup> Zunächst bildeten sich kleine Betriebe in Form von den sogenannten, fliegenden Hütten heraus: „Inmitten der Wälder gelegen, fanden [die Glashütten] in den reichen Holzbeständen ihr Lebenselement, das Brennmaterial. Ging das Holz in erreichbarer Nähe zu Ende, so wurden die Hütten abgebrochen und die Öfen in holzreicherer Gegend wieder aufgebaut.“<sup>8</sup> Ein Wechsel der Anlage war aber natürlich nicht ohne Aufwand zu bewerkstelligen, so dass bei den

<sup>1</sup> Schmitz 1835, S. 32; siehe auch Winkler 1988, S. 12 und Kat. Mus. München 1982, Bd. I, S. 26–28.

<sup>2</sup> Vgl. Sellner 2000, S. 52.

<sup>3</sup> Vgl. Winkler 1988, S. 12.

<sup>4</sup> Vgl. Dirscherl 1938, S. 7.

<sup>5</sup> Vgl. Winkler 1988, S. 14.

<sup>6</sup> Vgl. Dirscherl 1938, S. 14–15.

<sup>7</sup> Vgl. Winkler 1988, S. 14.

<sup>8</sup> Poschinger 1928 B, S. 600.

Ortswechseln von Intervallen von ca. 25 Jahren ausgegangen werden kann, wie Christian Schmitz 1835 bei der Beschreibung des Typus der mobilen Hütten anmerkt.<sup>9</sup>

Mit der Professionalisierung der Glashütten, insbesondere der Verbesserung der Technik und der Verfeinerung der Glasmasse erstarkte auch die Tendenz hin zur ortsansässigen Manufaktur. Dennoch konnte auch weiterhin innerhalb eines Glashüttenguts die Anlage an einen anderen Standort verlegt werden, im allgemeinen „weiter in den Wald hinein“<sup>10</sup>, also näher zum Rohstoff Holz, worauf auch die häufig anzutreffenden Bezeichnungen von Siedlungen bzw. Hüttenstandorten mit Neuhütte, Althütte, Unterhütte, etc. zurückzuführen sind.<sup>11</sup> Üblicherweise wurden sogar mehrere Hüttenanlagen gleichzeitig oder abwechselnd betrieben. Auch in Theresienthal arbeiteten zunächst eine Tafelglas- und eine Hohlglashütte parallel. Solche inmitten der weitläufigen Waldbestände autarken Glashütten funktionierten aber nur mit einem zugehörigen landwirtschaftlichen Betrieb;<sup>12</sup> ebenso essentiell für einen Glashüttenherrn war natürlich ein großer Waldbesitz. Ansonsten entstand schnell ein Abhängigkeitsverhältnis zum Königreich Bayern, da Holz aus den Staatsforsten bezogen werden musste. Angesichts der geringeren Mobilität der Hütten, der Produktionssteigerung und den zahlreichen Neugründungen im 19. Jahrhundert, ebenso aber der durch die Erschließung neuer Verkehrswege möglich gewordenen alternativen Nutzung des Holzes, verteuerte sich der Rohstoff Holz ebenso wie die Pottasche jedoch zusehends. Entsprechend dreht sich in den Korrespondenzen dieser Zeit alles um die Verhandlungen von günstigen Holzpreisen.<sup>13</sup> Die Problematik der Holzverknappung wurde durch die sich allmählich durchsetzende Kohlefeuerung und später durch die Einführung von Gasöfen gemildert. Zudem wurde die ebenfalls benötigte Pottasche teils ab 1832 durch das günstigere Glaubersalz ersetzt, was sich aber qualitätsmindernd auf die Glasmasse auswirkte,<sup>14</sup> teils aus anderen Ländern wie Ungarn eingeführt. Folglich kam es immer stärker zu einer Lösung der früher engen, räumlichen Bindung zwischen Glasindustrie und Waldbestand.<sup>15</sup>

Die am frühesten belegbaren Glashüttengüter des Bayerwalds liegen in Rabenstein und Frauenau um die Mitte des 14. Jahrhunderts.<sup>16</sup> Den ersten umfassenden Situationsbericht verdanken wir Philipp Apian (1531–1589), Kartograph, Geograph und Mathematikprofessor, der im Auftrag von Herzog Albrecht V. (1528–1579) eine bis dahin beispiellose bayerische Landvermessung in den Jahren 1554 bis 1561 durchführte.<sup>17</sup> Darin werden zehn Glashütten im Bayerischen Wald erwähnt, darunter auch Zwieselau.<sup>18</sup> „Jahrhundertlang waren Rabenstein, Zwieselau und Frauenau die am weitesten gegen den Wald und gegen die Grenze zu Böhmen vorgeschobenen Glashüttenorte im Nordosten von Zwiesel. Vor den Hüttenorten lagen das besiedelte Land, hinter ihnen unermeßliche Wälder.“<sup>19</sup> Die Anzahl der Glashütten stieg bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts nur unwesentlich,<sup>20</sup> weshalb ein Großteil des Spiegel- und Hohlglases, das in Bayern veredelt wurde, aus dem nahen Böhmen importiert wer-

<sup>9</sup> Vgl. Schmitz 1835, S. 3.

<sup>10</sup> Dirscherl 1938, S. 9.

<sup>11</sup> Vgl. Dirscherl 1938, S. 10.

<sup>12</sup> Vgl. Winkler 1988, S. 19; Seyfert 1971, S. 10.

<sup>13</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 14–15.

<sup>14</sup> Vgl. Dirscherl 1938, S. 22.

<sup>15</sup> Vgl. Sellner 2000, S. 53.

<sup>16</sup> Vgl. Winkler 1988, S. 15.

<sup>17</sup> Vgl. Winkler 1988, S. 17–18.

<sup>18</sup> Vgl. Winkler 1988, S. 17–18.

<sup>19</sup> Winkler 1988, S. 15.

<sup>20</sup> Vgl. Seyfert 1988 D, S. 44.

den musste. Die Situation gewann aber eine neue Dynamik, als 1799 unter Herzog Maximilian IV. Joseph (ab 1806 König Maximilian I. Joseph, 1756–1825) die Zollsätze gesenkt, die Ausfuhrzölle ganz beseitigt und 1804 ein zusätzlicher Einfuhrzoll für Hohlgläser und Tafelgeschirre eingeführt wurden.<sup>21</sup> Davon betroffen waren zunächst die böhmischen Glashütten, deren Absatzmarkt für Rohglas zusammenbrach; eine langfristige Folge war aber ein Anstieg an Polierwerken und Schleifereien in Böhmen. Auf der bayerischen Seite entstand entsprechend ein Mangel an unveredeltem Rohglas, der relativ schnell durch neue Hüttengründungen ausgeglichen wurde. Deren Bedarf an ausgebildetem Personal bewirkte eine erste Migrationswelle böhmischer Glasmacher nach Bayern.<sup>22</sup>

Bis Anfang des 19. Jahrhunderts gab es schlichtweg keine Konkurrenz im Glashandel zwischen Bayern und Böhmen, da das böhmische Glas in Klarheit und Reinheit dem bayerischen weit überlegen war. Im Bayerwald wurden zunächst nur simple Gebrauchsgegenstände hergestellt, wie Perlen für Rosenkränze, Flaschen oder einfache Trinkgläser. Für höhere Ansprüche war das unreine, grünlich bis bräunlich eingefärbte Waldglas ungeeignet.<sup>23</sup> Mit der Verbesserung der Glasmasse und der Gründung des *Deutschen Zollvereins* 1834, der die Absatzlage optimierte, da bayerische Produkte nun ohne Aufschläge in sämtliche Zollvereinsstaaten exportiert werden konnten,<sup>24</sup> trat das bayerische Glas allmählich als ebenbürtig, zumindest als vergleichbar auf.

Ein bis dahin noch nicht gelöstes Problem lag aber noch immer in der Abgeschiedenheit, ja der im Winter teilweise völligen Unzugänglichkeit der Region, die stabilen Handelsbeziehungen im Wege stand. Teilweise war die Verkehrsanbindung so katastrophal, dass Träger anstelle von Gefährten oder Kutschen als Transportmittel für die sensible Ware eingesetzt werden mussten, was das Glas noch weiter verteuerte. „Die schlechten Straßen, besser gesagt, das Fehlen von Straßen, war ja für die ganze Entwicklung des Waldgebietes ein großes Hindernis, besonders aber für die Glasindustrie [...]. [...] D]er Verkehr [war] sehr erschwert, weil keine Eisenbahn in den Wald vorgedrungen war.“<sup>25</sup> Erst mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes wurde der Transport erleichtert und andererseits der Import von Kohle aus Nordböhmen ermöglicht; für die Region um Zwiesel war dabei die 1877 eröffnete Linie von Plattling über Deggendorf bis nach Bayerisch Eisenstein von zentraler Bedeutung.<sup>26</sup> Die Holzbestände fanden durch die bessere Anbindung andere Verwendungsmöglichkeiten und die Glashütten wurden zunehmend unabhängiger vom Rohstoff Holz,<sup>27</sup> der doch überhaupt der ausschlaggebende Grund für ihre Ansiedelung im Raum des Bayerwalds gewesen war. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist der Anschluss einer Glashütte an das immer weiter verzweigte Eisenbahnnetz eine Frage von Überleben oder Untergang der Manufaktur. Infolgedessen entschieden sich zahlreiche Hüttenherren für die Verlegung der Standorte hin zu besser vernetzten Orten.

<sup>21</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 188.

<sup>22</sup> Vgl. Seyfert 1988 D, S. 44–45.

<sup>23</sup> Vgl. Vopelius 1895, S. 82–85.

<sup>24</sup> Vgl. Groppero 1988 A, S. 13.

<sup>25</sup> Poschinger 1928 B, S. 598.

<sup>26</sup> Vgl. Sellner 2000, S. 53 und Rankl 1980, S. 79.

<sup>27</sup> Vgl. Poschinger 1928 B, S. 600.

## 2.2. Vernetzungen der Hohlglashütten untereinander

Wie bereits erwähnt, bestand in Bayern noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts extremer Aufholbedarf gegenüber der ausländischen Konkurrenz. 1835 konstatiert Schmitz aber bereits: „Das bayerische Krystallglas aus dem Walde stehet, seit den Fortschritten welche die Glasfabrikation in den letzten 10 Jahren gemacht hat, dem besten böhmischen, englischen und französischen Glase nicht nach [...]“<sup>28</sup> Im direkten Vergleich zwischen Bayern und Frankreich führt Schmitz aus, dass in Bayern ein höherer Aufwand an Brennholz, Arbeitszeit und -kosten nötig sei, dafür aber die Glasmasse mit einem geringeren Zusatz von Flussmitteln hergestellt werden könne. Während das weichere, französische Glas leichter zu bearbeiten sei, würde Bayern eine „sehr reine und dauerhafte, gut gearbeitete Waare“<sup>29</sup> fertigen. In dieser Hinsicht waren also bereits Vorteile auf der Seite des bayerischen Glases zu verbuchen. Daran schließt Schmitz nun aber eine wohl durchaus berechtigte Kritik an, die uns interessante Hinweise über den Stand der bayerischen Glasindustrie und die Herausforderungen, mit denen sie sich konfrontiert sah, liefert:

Mit Recht giebt man oft der gefälligen Form der französischen Glaswaare vor der unserigen den Vorzug, aber man vergißt bisweilen hiebei die minder gute Waare. Unsere Fabrikanten können daher nicht genug aufgemuntert werden, der Kunst nicht mehr länger den Eingang in ihre Werkstätten zu versagen, um an schönen Formen nicht hinter den Leistungen des Auslandes zurückzubleiben.<sup>30</sup>

Das Problem hatte sich also von der Qualität der Glasmasse hin zur Qualität des Formendesigns verlagert. Überhaupt nur zwei bayerische Glashütten scheinen den ausländischen Rivalen in dieser doppelten Hinsicht etwas entgegensetzen zu können; dabei handelt es sich um Joseph Schmid, dem Pächter der Schachtenbachhütte, und Johann Michael von Poschinger vom Glashüttengut in Frauenau, die wenigstens annähernd die Reinheit des böhmischen Glases erlangten.<sup>31</sup> Ob das künstlerische Niveau der beiden Hersteller sich schon mit dem postulierten Vorbild Frankreichs messen konnte, ist nicht überliefert, aber eher unwahrscheinlich. Ignaz Rudhart beschreibt die Leistungen von Michael von Poschinger sen. ausführlich und hebt dabei lobend hervor, dass er im Bereich der kalten Veredelungen durch das Anstellen von spezialisierten Arbeitern versuchte, den Rückstand gegenüber den ausländischen Konkurrenten aufzuholen:

Das von Herrn Michael v. Poschinger erzeugte Hohlglas und besonders das Krystallglas kommt den reinsten bayer. und böhm. an Qualität gleich. Viele Glashändler wie z. B. Steigerwald in Würzburg, Zahn in Frankfurt, beziehen von Frauenau viel Krystallglas, das gewöhnlich auf den Märkten unter dem Namen böhmisches Krystallglas verkauft wird. Ueberhaupt geht das löbliche Streben des thätigen Fabrikanten mehr auf Veredlung, als auf erhöhte Produktion des Glases. Der Absatz geht nach dem Inlande, nach allen Vereinsstaaten und besonders nach Würtem-

<sup>28</sup> Schmitz 1835, S. 33.

<sup>29</sup> Schmitz 1835, S. 4.

<sup>30</sup> Schmitz 1835, S. 4.

<sup>31</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 15. Gropplero di Troppenburg und andere Autoren benennen den Fabrikanten mit „Schmidt“ im Gegensatz zu z. B. Seyfert, Spiegl und M. Haller, die den Pächter analog zu zeitgenössischen Quellen mit „Schmid“ bezeichnen.

berg, Sachsen und in die Rheingegenden; er ist so lebhaft, daß sogar nicht immer alle Bestellungen vollzogen werden können.<sup>32</sup>

Wie sehr die beiden Regionen Bayern und Böhmen miteinander verwoben waren, zeigt die hier beschriebene Gepflogenheit, Frauenauer Glas als böhmisches Produkt zu verkaufen, was eine äquivalente Qualität voraussetzt. Theresienthal wurde 1836 mitten in dieser Ausgangslage von dem in der Quelle erwähnten böhmischen Glashändler Franz Steigerwald in Bayern gegründet und feierte dank der Kunstfertigkeit ihrer wohlgemerkt ebenfalls böhmischen Mitarbeiter Erfolge für Bayern. Ab den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts übernahm die alteingesessene Familie von Poschinger die Glasmanufaktur. Da nicht nur die Geschichte, sondern auch die Produkte Theresienthals in dem engmaschigen Netz der Glashütten des bayrischen Waldes verortet werden müssen, sollen hier kurz die Fakten über die im vorliegenden Kontext wichtigsten Glashütten zusammengestellt werden. Die Konkurrenz für Theresienthal bestand im Grunde aus einer Handvoll Familien im Sinne von Glashüttengeschlechtern, die die Geschicke der wichtigsten Glasfabriken lenkten.<sup>33</sup>

Das Glashüttengut in **Frauenau** wurde 1420 erstmals urkundlich erwähnt; seitdem sind insgesamt mindestens sieben wechselnde Standorte für die Hütten bekannt, in denen Tafel- und Spiegelglas produziert wurde. 1605 erwarb Paulus Poschinger (1553–1610) Frauenau; er hatte zunächst von seinem Vater Joachim Poschinger das Gut Unterzwieselau geerbt, dieses jedoch wieder verkauft. Ab 1615 wurde auch Hohlglas, seit ca. 1890 nur noch Hohlglas hergestellt. Der Standort Neuhütte wurde in den zwanziger bis dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts unter Georg Benedikt (1749–1830) in der Nähe des Herrenhauses in Frauenau erbaut. 1790 wurden die Poschinger in den Adelsstand erhoben. Johann Michael von Poschinger (1794–1863) übernahm das Gut ab 1829 und erkannte die Wichtigkeit der Reinheit des Glases und verwendete deshalb anstelle des Glaubersalzes die teurere zum Großteil aus Böhmen, Ungarn oder Polen importierte Pottasche.<sup>34</sup> Er ließ das Rohglas in der eigenen Hütte, wahrscheinlich von böhmischen Fachkräften, veredeln. Trotz der wirtschaftlichen Erfolge ist unklar, ob die unter ihm produzierten Gläser tatsächlich den böhmischen Erzeugnissen ebenbürtig waren, da kein Stück gesichert ist.<sup>35</sup> Johann Michael sen. erwarb 1860 Theresienthal für seinen ältesten Sohn Johann Michael; in Frauenau dagegen wurde nach seinem Tod durch seine Nachkommen ein Familienfideikommiss<sup>36</sup> gegründet, das die Unteilbarkeit des Besitzes sicherte. Die Leitung übernahm zunächst der jüngste Sohn Georg Benedikt (1845–1900), da er aber keine Kinder hatte, führte nach ihm sein Bruder Eduard Ferdinand (1842–1917) und dessen Nachkommen das Familienunter-

<sup>32</sup> Rudhart 1835, S. 48–49.

<sup>33</sup> Dazu zählen neben den hier im Zusammenhang mit Theresienthal besonders thematisierten Familien von Poschinger und Steigerwald auch die Familien der Rabensteiner, Jungmaier, Preißler, von Kiesling, Riedl, Abele, Hafenbrädl und Hilz, in neuerer Zeit auch die Familien Gistl und Eisch, vgl. dazu Steckbauer 1986, S. 11–13. Siehe auch Dirscherl 1938, S. 67–68. Einen schnellen Überblick bietet die chronologische Auflistung der relevanten Ereignisse in der Glasindustrie des Bayerwalds von Siegmund Geiselberger, siehe Geiselberger 2000 B. Eine qualitätsvolle Zusammenfassung der Geschichten zahlreicher Glasfabriken und aktuelle Hinweise zu den Entwicklungen in den einzelnen Glashüttenorten bietet <http://www.bayerischerwald.de/Erleben/Kultur-Tradition/Glas-Kunst/Sehenswuerdigkeiten/Kunstwerke>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>34</sup> Schon Christian Schmitz beschreibt die Vor- und Nachteile der Verwendung von Pottasche (Kaliumcarbonat), Soda (Natriumcarbonat) und Glaubersalz (Natriumsulfat) in der Glasmasse, siehe Schmitz 1835, S. 7–9.

<sup>35</sup> Vgl. Groppler 1988 A, S. 15–16.

<sup>36</sup> Mit einem Familienfideikommiss wird ein erbrechtlicher Sachverhalt bezeichnet, bei dem eine Familie gemeinsam das Ober Eigentum über Familienbesitz und -vermögen behält, während ein Familienmitglied als Nutzrententümer das Familienunternehmen leitet und nur den Ertrag, nicht aber das Vermögen selbst, zur eigenen Verfügung erhält. Damit stellte es gerade für adeliche Familien eine Möglichkeit dar, einen bestimmten Hauptbesitz in Familienhand zu belassen und damit das Fortbestehen eines Familienbetriebs und ebenso der sozialen Stellung der Familie zu sichern. Erst 1938 wurde die Option eines Familienfideikommisses gesetzlich abgeschafft.

nehmen weiter. 1901 folgte die Erhebung in den Freiherrenstand. Die nächste Generation folgte mit Eduard Georg Benedikt (1869–1942), der zwischenzeitlich, 1905 bis 1923, das Gut Frauenau an Isidor Gistl verpachtete. Seit 1923 bis heute führen die Poschinger in direkter Linie die Glasmanufaktur in Frauenau, das als Hüttengut in der ursprünglichen Form mit Glashütte, Waldbesitz und Landwirtschaft überdauert hat.<sup>37</sup> Sellner beschreibt treffend die Eigenheiten der Frauenauer Glashütte in Abgrenzung zu den anderen Hütten der Familien Poschinger und Steigerwald:

Es war folglich immer das behutsam Bewahrende, das dieses Hüttengut geprägt hat und heute noch prägt, nicht das Nacheifern von Moden und Modernismen, auch nicht das pionierhafte und riskante Vordringen in Regionen, die man nur erahnen kann. [...] so hat sie sich doch niemals in meterhohen Tafelaufsätzen geübt wie Theresienthal, niemals so gigantische Alhambravasen geblasen wie Steigerwalds Schachtenbach, hat sie niemals so avantgardistische Formen gewagt wie Oberzwieselau, sich niemals so schillernd durch die Jahrhundertwende bewegt wie Buchenau.<sup>38</sup>

Eine weitere, hier ebenfalls erwähnte Poschingerhütte existierte in **Oberzwieselau**, teils auch Regenhütte genannt, die 1434–1437 erstmals schriftliche Erwähnung findet. 1568 wurde sie von Joachim Poschinger (1523–1587) als Glashüttengut Zwieselau erworben und mit seinem Tod an die beiden Söhne verteilt: Der bereits erwähnte Paulus erhielt Unterzwieselau, dagegen ging Oberzwieselau an den jüngeren Sohn Hans (1565–1600). Bis 1608 befand es sich im Besitz der Familie Poschinger, danach wechselten sich die Familien Preißler, Poschinger und Hilz im Besitz ab. 1735 errichtete Hans Adam Hilz die neue Hilzenhütte. 1808 heiratete Benedikt von Poschinger (1785–1856) von Oberfrauenau die Witwe von Nikolaus Hilz, Anna Maria Hilz (1787–1810) und übernahm die Leitung in Oberzwieselau. 1814 wurde die Poschinger-Regenhütte am Zusammenfluss vom Kleinen Regen mit dem Rotbach erbaut, 1834–1836 folgte Spiegelhütte. Nach dem Tode Benedikts wurde das Gut wiederum unter den beiden Söhnen aufgeteilt: Ferdinand erhielt die Hilzenhütte in Buchenau und Spiegelhütte, der ältere Sohn Benedikt (1812–1880) erhielt Regenhütte und Schloss Oberzwieselau. 1879 übernahm dessen Sohn Benedikt Ferdinand (1856–1918) die Leitung, unter der die Hütte für ihre Jugendstilgläser nach Entwürfen von Richard Riemerschmid und Peter Behrens berühmt wurde. 1918 starb Benedikt ohne geregelte Nachfolge, da seine Tochter noch zu jung war, um die Glashütte weiterzuführen. Der Betrieb wurde eingestellt.<sup>39</sup> Heute heißt der Weiler, wo sich früher das Gut Oberzwieselau befand, Dampfsäg, nicht zu verwechseln mit dem Ort Regenhütte in der Gemeinde Bayrisch Eisenstein.<sup>40</sup>

Das 1856 von Oberzwieselau getrennte **Buchenau** mit der Spiegelhütte wurde von Ferdinand Friedrich Wilhelm von Poschinger (1815–1867) übernommen. Die ursprüngliche Hütte für Spiegelglas brannte 1848 ab und wurde als Hohlglashütte wieder aufgebaut. 1881 übernahm der Sohn Ferdinand Karl Benedikt (1867–1921) die Leitung von Buchenau, das Ende des 19. Jahrhunderts weltberühmt für farbiges Tafelglas war. Um 1900 traten Vasen und Schalen im Stil von Gallé in den Vordergrund.

<sup>37</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 97–100; siehe auch Seyfert 1971, S. 20–21, Seyfert 1982, S. 196 und Seyfert 1992 A, S. 20–22. Vgl. auch die kurze DW-Reportage *Made in Germany / Family Business Series – Poschinger Glass Makers* von Carmen Meyer, in: <http://www.youtube.com/watch?v=HBNSkrbypU>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>38</sup> Sellner 1992, S. 97.

<sup>39</sup> Wahrscheinlich wurde die Produktion schon 1914, zu Beginn des Ersten Weltkriegs, eingestellt; vgl. Sellner 1992, S. 48 und Warthorst 2008 D, S. 106.

<sup>40</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 45–48; siehe auch Seyfert 1982, S. 212–213 und Seyfert 1992 A, S. 15.



Während des Ersten Weltkriegs ruhten die Öfen. 1921 starb Ferdinand, dessen Witwe Margaretha Juliane von Poschinger, geb. Scharvogel, (1858–1934) übernahm vorerst die Leitung, konnte aber nicht verhindern, dass 1931 der Betrieb in Spiegelhütte und 1932 in Buchenau eingestellt wurde. Nach ihrem Tod 1934 wurde der Sohn Günther von Poschinger für erbunwürdig erklärt, da er während des Ersten Weltkriegs Fahnenflucht begangen hatte. Der Buchenauer Besitz fiel durch eine Zwangsversteigerung an den damals bereits nationalsozialistischen Staat.<sup>41</sup>

Das Gut **Rabenstein** wird bereits 1421 erwähnt und stellt damit eine der ältesten Glashütten des Bayerwalds dar. Von 1744 bis 1845 war es im Besitz der Familie Kiesling. Zuletzt waren zwei Hütten, Schachtenbach und Regenhütte in Betrieb.<sup>42</sup> Regenhütte bzw. Neuhütte wurde bereits 1750 von Felix Martin Kiesling errichtet, ab 1833 wurde sie verpachtet. Die **Schachtenbachhütte** wurde 1822 von Wolfgang Kiesling erbaut und wurde später von der Familie Hilz übernommen. Ab 1829 wurde sie von Michael Friedrich, der in die Familie Hilz eingeheiratet hatte, an Joseph Schmid (†1835) und dessen gleichnamigen Sohn verpachtet, deren Erzeugnisse 1830 prämiert und auf der *Industrie-Ausstellung* 1834 in München hoch gelobt wurden.<sup>43</sup> Joseph Schmid sen. plante, eine eigene Hütte zu gründen, starb aber zuvor unerwartet. Ab 1836 führte Schmid jun. als alleiniger Pächter den Betrieb fort. 1844 übernahm Wilhelm Steigerwald (1804–1869) die Pacht. 1846 ging Schachtenbach gemeinsam mit Regenhütte in den Besitz der Bayerischen Staatsforstbehörde über, die zunächst die bestehenden Pachtverträge verlängerte. Steigerwalds Tochter Henriette (1844–1903) heiratete 1863 Johann Michael von Poschinger jun. aus Theresienthal. Im selben Jahr schlossen Steigerwald und die Staatsforstbehörde einen Vertrag über die Transferierung des Hüttenbetriebs von Schachtenbach nach Regenhütte, wo eine neue Hütte erbaut werden musste, weil das alte Gebäude zu baufällig war.<sup>44</sup>

Bis 1865 wurde die gesamte Fabrikation nach **Regenhütte** verlegt und der Glashüttenort Schachtenbach endgültig aufgegeben.<sup>45</sup> Nach dem Tod Wilhelm Steigerwalds 1869, leitete Witwe Henriette (1802–1872) Regenhütte, nach ihr übernahm Sohn Wilhelm (1842–1880) bis zu seinem Tod für wenige Jahre den Betrieb. Seine Witwe Lucy (1839–1885) leitete die Fabrik, starb aber ebenfalls früh und hinterließ vier unmündige Kinder, von denen die beiden jüngsten kurz darauf im Kindesalter starben und der älteste Sohn Wilhelm (1870–1889) als angedachter Nachfolger sich das Leben nahm. Ab 1886 wurde Regenhütte mit der Spiegelglashütte Ludwigsthal unter der Leitung und später der Pacht von Anton Röck vereinigt. Der einzige verbliebene Nachkomme Oskar Steigerwald (1872–1902) lebte in München und engagierte sich wenig für die Glashütte. Ab 1893 arbeitete Isidor Gistl für Regenhütte, dem wohl die Erfolge in der Jugendstilzeit zu verdanken waren. 1895 wurde Ludwigsthal (ehemals Spiegelfabrik, nun Tafelglasfabrik) unter Pacht genommen, 1896 die Aktiengesellschaft Steigerwald

<sup>41</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 53–57; siehe auch Seyfert 1982, S. 213 und Jentsch 2004, S. 120.

<sup>42</sup> Vgl. Seyfert 1982, S. 209. Die fünf Ortschaften des ehemaligen Glashüttengutes, nämlich Rabenstein, Ableg, Althütte, Regenhütte und Schachtenbach, wurden erst 1966 offiziell zur Gemeinde Rabenstein zusammengefasst.

<sup>43</sup> Vgl. BayHStA, M Inn 13446: Glasfabrikation, Vortrag von Christoph Schmitz, Inspektor der königlichen Porzellanmanufaktur, anlässlich der Industrie-Ausstellung 1834 in München am 11. April 1835.

<sup>44</sup> Vgl. Seyfert 1982, S. 212 und Sellner 2000, S. 53; Bruno Mauder nennt als Beweggrund für die Verlegung des Glashüttenortes weg von Schachtenbach den entlegenen Standort, der fernab von Verkehrswegen lag. Regenhütte dagegen lag näher an der damals neu errichteten Straße zwischen Zwiesel und Bayrisch Eisenstein; vgl. Mauder 1928 B, S. 594.

<sup>45</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 104 und Seyfert 2006, S. 24. Auch bei der Geschichte Schachtenbachs existieren in der Sekundärliteratur stark voneinander differierende Darstellungen. Zu der Problematik der falschen oder ungenauen Wiedergabe in Bezug auf die Geschichte Schachtenbachs, siehe auch Rankl 1980, S. 16–18. Siehe für einen Überblick zur Regenhütte auch Haller M. und Pscheidt 2008, S. 81–83, sowie Buse: *Zur Geschichte der Regenhütte*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/regenhuette1.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

AG gegründet. 1901 schlossen sich Regenhütte, Ludwigsthal und die Glashütte in Schliersee zu der Vereinigten bayerischen Krystallglasfabriken AG zusammen. Oskar Steigerwald starb 1902 durch einen Unfall auf der Jagd. Seine Witwe heiratete kurze Zeit später erneut und nannte sich seitdem Marianne von Streber-Steigerwald (†1950). 1905 wurde die Firma umbenannt in Bayerische Kristallglasfabriken, vorm. Steigerwald AG. 1906 schied Gistl aus, 1914 wurde Schliersee stillgelegt aufgrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten. Ab 1914 wurde Jean Beck (1862–1938), der zuvor für Regenhütte entworfen hatte, Teilhaber der AG, doch schon in den zwanziger Jahren kam es zu Differenzen zwischen den verschiedenen Anteilseignern. Beck und Röck schieden daraufhin aus, 1927 wurde Ludwigsthal stillgelegt. Streber-Steigerwald übernahm danach die Leitung und erreichte eine einmalige Phase der Beruhigung für Regenhütte. Ab 1932 wurde Beck erneut Teilhaber und künstlerischer Leiter.<sup>46</sup> Nach dem Tod Streber-Steigerwalds 1950 folgten weitere häufige Besitzerwechsel, u. a. wurde Ludwigsthal 1957 wiederbelebt, 1981 aber für immer geschlossen. In Regenhütte wurde bis 1986 produziert, heute ist in dem Gebäude eine Schauglashütte eingerichtet.<sup>47</sup>

Isidor Gistl (1868–1950) hatte bereits zuvor zwischen 1893 und 1906 für die Regenhütte der Steigerwald gearbeitet und von 1905 bis 1923 die Poschingerhütte in Frauenau gepachtet, bevor er 1923 die **Kristallglasfabrik Frauenau** inmitten der Rezession eröffnete. Mit seiner Person war in allen drei Hütten eine wirtschaftliche Blütezeit verbunden, entsprechend war mit seinem Tod 1950 das Ende der Gistl-Fabrik besiegelt, als Streitigkeiten unter den Erben keinen Konsens fanden.<sup>48</sup>

Die Glashütte **Annathal** in Zwiesel wurde 1872 von Anton Müller als Tafelglashütte gegründet; nach einigen Besitzerwechseln und Umfirmierungen wurde erst ab den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts die Hohlglasherstellung aufgenommen. Das Unternehmen ist heute als Zwiesel Kristallglas AG mit der Marke **Schott Zwiesel** Europas größter Kelchglashersteller.<sup>49</sup>

### 2.3. Verbindungen nach außen

Auch außerhalb des Bayerischen Waldes existierten Glashütten, deren Produkte in Korrelation zum Theresienthaler Glas stehen. Vergleicht man die Produkte der Glashütten im Bayerischen Wald mit denen der Glasmanufakturen jenseits der bayerischen Landesgrenze, wird rasch ersichtlich, dass die Verbindungen der Glashütten – sowohl personell als auch formal – bis nach Böhmen reichen. Das heute in Tschechien liegende Gebiet gehörte damals zu Österreich, wobei der von den Habsburgern ab 1804 als Kaisertum und ab 1867 als Doppelmonarchie mit Ungarn geführte Staat in den Quellen des 19. Jahrhunderts häufig als ein zwar momentan politisch abgesonderter, aber im Grunde zugehöriger Teil des idealen deutschen Großreiches aufgefasst wurde. Dies wird vor allem spürbar, wenn bei der Bewertung der Glasfabrikate auf Welt- und Industrieausstellungen nicht immer klar zwischen Österreich und Deutschland unterschieden wird, sondern die Verdienste Österreichs, also in dem Falle der böhmischen Glasindustrie, aus großdeutscher Perspektive auch der Seite des Deutschen Reichs

<sup>46</sup> Vgl. Riemann 2010 A, S. 222–223.

<sup>47</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 104–113; siehe auch Seyfert 1982, S. 198 und Jentsch 2004, S. 119.

<sup>48</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 100.

<sup>49</sup> Vgl. Seyfert 1982, S. 207, Holl und Steckbauer 1976, S. 55 und Steckbauer 1986, S. 13.

angerechnet werden können.<sup>50</sup> Man kann sich insofern sowohl die gedankliche als auch die reale Grenze als durchlässig vorstellen. Theresienthal steht damit auch in Vernetzung mit, aber ebenso in Rivalität zu den österreichischen und ebenso auch anderen deutschen Glashütten. Zu den wichtigsten Vertretern zählen allen voran die Rheinischen Glashütten in Köln-Ehrenfeld, die Gräflisch Schaffgotsch'sche Josephinenhütte in Schreiberhau (ab 1815 Teil der preußischen Provinz Schlesien) und die Gräflisch Harrach'sche Glashütte in Neuwelt in Böhmen (und ebenso wie Schreiberhau im transnationalen Riesengebirge gelegen). Deren und die Entwicklung weiterer wichtiger Glasunternehmen soll hier eine kurze Erwähnung finden.

Innerhalb des Deutschen Reiches war die Glashütte in **Köln-Ehrenfeld** eine der wichtigsten Glasfabriken. Ihre Vorgänger waren schon ab 1864 am Bahnhof Ehrenfeld bei Köln angesiedelt. Ab 1867 trat Friedrich Oskar Rauter (1840–1913) in das Unternehmen ein, das ab 1872 in die **Rheinische Glashütten AG** umgewandelt wurde. Die Firma erlebte unter Rauter, der bis 1898 als Direktor fungierte, eine Blütezeit des Historismus. In der ersten Preisliste von 1881 stellte Rauter die Kollektion der *Abteilung für Kunst-Erzeugnisse* vor, die Gläser im altdeutschen und venezianischen Stil beinhaltete. Anders als in Theresienthal wurde dabei das Aussehen antiker Vorbilder nicht nur imitiert, sondern wurden auch die technischen Verfahren, wie etwa bei gesponnen Füßen, akribisch nachvollzogen. Auf die Gestaltungsmittel der Gravur wurde fast und auf das der Emailmalerei völlig verzichtet.<sup>51</sup> Das Unternehmen stand zwischen 1898 und 1912 unter der Leitung von Eduard von Kralik; 1937 wurde die Auflösung der Aktiengesellschaft beschlossen.

Die **Gräflisch Schaffgotsch'sche Josephinenhütte** in Schreiberhau wurde 1841 gegründet und stieg ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer der wichtigsten und bei Ausstellungen am häufigsten prämierten Glashütte im deutsch-österreichischen Gebiet auf. Die zentrale Figur der unter dem schlesischen Adelsgeschlecht Schaffgotsch stehenden Josephinenhütte war Franz Pohl (1813–1884), ein Neffe von Johann Pohl in Neuwelt, der die Josephinenhütte bis 1884 leitete. Nach ihm übernahm sein Sohn Franz Pohl jun. die Leitung. Ab 1913 übernahm Rudolf Hohlbaum den Direktorenposten, der zuvor Leiter der Heidaer Schulglashütte war. 1923 fusionierte die Kristallglasfabrik mit den Raffinerien Fritz Heckert in Petersdorf und Neumann und Staebe in Hermsdorf, Kynast, zu einer Aktiengesellschaft namens Jo-He-Ky. Die kunstgewerbliche, d. h. neue Entwürfe verantwortende Abteilung des Unternehmens, das 1925 wieder unter dem Namen Josephinenhütte AG. Petersdorf i. Rsgb. firmierte, unterstand seit 1919 dem Entwerfer Alexander Pfohl (1894–1953).<sup>52</sup> Die Glashütte wurde 1937 auf der Pariser Weltausstellung mit dem Grand prix ausgezeichnet.<sup>53</sup>

Die Wurzeln der **Gräflisch Harrach'schen Hütte in Neuwelt** lassen sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen; die erste schriftliche Erwähnung der von Elias Müller unter dem böhmischen Adelsgeschlecht Harrach gegründeten Glashütte stammt von 1712. Ab 1808 übernahm Johann Pohl (1769–1850) die Leitung der Harrach'schen Hütte; ursprünglich Graveur, war er jedoch im Glashandwerk im Allgemeinen, im Vertrieb und in der Technologie kundig und für Neuwelt von maßgeblicher Bedeu-

<sup>50</sup> Vgl. N. N. 1850 [Ausst. Leipzig], S. 4–5.

<sup>51</sup> Vgl. Schäfer 1979, S. 22.

<sup>52</sup> Vgl. Warthorst 2001 A, S. 94–107. Siehe auch Hartmann 1997, S. 756.

<sup>53</sup> Vgl. Kat. Mus. Berlin 1976, S. 52. Siehe auch zum Forschungsstand Želasko 2005, S. 12–18.

tung. Nach 1812 wurde nach Pohls neuen Rezepturen und Verfahren Kristall- und Farbglass bester Qualität erzeugt.<sup>54</sup> Franz Steigerwald unterhielt mit Pohl enge Geschäftsverbindungen. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts waren die geschliffenen Gläser aus Neuwelt auf allen wichtigen Ausstellungen vertreten.

Eine weitere traditionsreiche Glashütte Böhmens ist die **Adolfshütte** in Adolf bei Winterberg, die 1815/1816 von Josef Meyr aufgebaut wurde. Die Glasfabrik fiel nach dessen Tod 1829 an seinen Sohn Johann, der 1841 kinderlos starb. Die Leitung des Glashüttengutes mit den mittlerweile beiden Hütten in Adolf und in Eleonorenhain übernahmen nun dessen Neffe Josef Taschek und sein angeheirateter Neffe Wilhelm Kralik (1806–1877) und erweiterten das Unternehmen, das ab 1862, nach dem Tode Tascheks, als **Meyr's Neffe** firmierte, beträchtlich. Die vier Söhne Kraliks (aus erster Ehe) teilten 1881 das Unternehmen auf: Karl und Hugo Kralik führten die Adolfshütte, die Louisenhütte und die Hütte in Idathal unter dem alten Firmennamen weiter; 1922 übernahm die Firma Ludwig Moser & Söhne. Die beiden anderen Söhne Heinrich und Johann Kralik erbten die Hütten in Eleonorenhain und Ernstbrunn. Unter dem Namen **Wilhelm Kralik Sohn** existierten diese Glashütten noch bis in den Zweiten Weltkrieg hinein.<sup>55</sup>

Die Firma **Ludwig Moser & Söhne** wurde 1857 in Meierhöfen bei Karlsbad als Raffinerie gegründet, ab 1893 wurde selbst Hohlglas erzeugt. Die Fabrik war schon in der Zeit des Historismus neben Lobmeyr berühmt, nahm aber um die Jahrhundertwende noch moderne Tendenzen auf. 1922 erfolgte die Fusionierung mit Meyr's Neffe als Karlsbader Kristallglasfabriken AG.<sup>56</sup> Das Unternehmen überstand die schwierigen Phasen des Zweiten Weltkriegs und des Kommunismus und besteht noch heute als Aktiengesellschaft unter dem verkürzten Namen Moser.

Neben den Glashütten kommt aber auch einigen Raffinerien eine zentrale Bedeutung für die Entwicklung des böhmischen bzw. österreichischen Glases des 19. Jahrhunderts zu. In erster Linie ist hierbei die Wiener Firma **J. & L. Lobmeyr** zu nennen. Josef Lobmeyr (1792–1855) eröffnete 1823 ein Glasgeschäft, das seine namensgebende Söhne Josef jun. (1828–1864) und Ludwig (1829–1917) nach seinem Tod übernahmen. Über die jüngere Schwester Louise der beiden, die Wilhelm Kralik von der Adolfshütte in zweiter Ehe geheiratet hatte, bestanden ab 1851 enge Verbindungen zur Adolfshütte, später Meyr's Neffe. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts baute Ludwig Lobmeyr den Ruf des Familienunternehmens aus; man veredelte das von böhmischen Glashütten erzeugte Glas selbst, wobei nur die besten Kunsthandwerker, v. a. Graveure und Schleifer, und namhafte Künstler als Entwerfer angestellt wurden. Lobmeyr stieg insbesondere nach der Wiener Weltausstellung von 1873 zur stilgebenden und richtungsweisenden Instanz in der böhmischen und deutschen Glasindustrie auf. Mit dem Eintritt von Ludwigs Neffen Stefan Rath sen. (1876–1960) als Mitinhaber wurden ab 1902 moderne Zeitströmungen aufgenommen; ab 1910 entwarfen Josef Hoffmann und weitere führende Architekten und Kunstgewerber Österreichs für Lobmeyr. 1938 übernahmen Stefans Sohn Hans Harald

<sup>54</sup> Vgl. Hais 1995.

<sup>55</sup> Vgl. Kat. Mus. Berlin 1976, S. 55 und S. 164–165.

<sup>56</sup> Vgl. Kat. Mus. Berlin 1976, S. 164–165.

(1904–1968) und später dessen Söhne Harald, Peter und Stefan Rath die Leitung der Firma.<sup>57</sup> Lobmeyr befindet sich nach wie vor in Familienbesitz.

Neben Lobmeyr sind noch der ebenfalls in Wien ansässige Glasverleger **E. Bakalowits & Söhne**, der verstärkt mit der Glasfirma Lötz Witwe zusammenarbeitete, sowie die Glasraffinerie **Fritz Heckert** im schlesischen Petersdorf zu nennen. Insbesondere letzteres Unternehmen, gegründet 1866 von dem namensgebenden und aus einer in der Glasherstellung tätigen Familie stammenden Fabrikanten Friedrich Wilhelm Heckert (1837–1887), spielte im Historismus und Jugendstil eine wichtige Rolle. Ab 1889 verfügte man über eine eigene Glashütte. Das Unternehmen wurde nach Heckerts Tod von der Familie weitergeführt, 1910 von Heinrich von Loesch erworben und 1918 von der Josephinenhütte des Reichsgrafen Schaffgotsch aufgekauft.<sup>58</sup>

Für die Jugendstilzeit von besonderem Interesse ist noch die Glashütte von **Johann Lötz Witwe** in Klostermühle bei Unterreichenstein im Böhmerwald, die im selben Jahr wie Theresienthal, nämlich 1836 erbaut wurde. 1851 kauften Franz Gerstner (gest. 1855) und seine Ehefrau Susanne Gerstner-Lötz (1809–1887) die Glashütte. Gerstner-Lötz hatte bereits in erster Ehe den Glasunternehmen Johann Lötz (1778–1844) geheiratet. Nach dem Tod ihres zweiten Mannes übernahm sie die Glashütte in Klostermühle und ließ sie im Hinblick auf ihren Sohn Anton Lötz (1838–1877) unter dem prägnanten Namen Lötz Witwe registrieren.<sup>59</sup> 1879 übernahm ein Enkel Maximilian von Spaun (1856–1909) den Betrieb, der unter ihm modernisiert und erweitert wurde. Ab Ende der achtziger Jahre stieg die Glashütte zu einem der wichtigsten Produzenten in Böhmen auf. Seit 1890 wurde irisierendes Glas erzeugt, das fortan ein Synonym für Lötz Witwe darstellte; Spaun entwickelte noch Ende des 19. Jahrhunderts die Lüstertechnik weiter und brachte mehrere Patente für neue Verfahren zur Anmeldung. 1908 übernahm der Sohn Maximilian Robert von Spaun (geb. 1883) das Familienunternehmen, das bald in wirtschaftliche Schwierigkeiten gerät. 1911 musste Konkurs angemeldet werden, der Betrieb wurde 1913 als GmbH, ab 1918 als Aktiengesellschaft fortgeführt. Bis in die zwanziger Jahre kam Lötz Witwe, wo man u. a. nach Entwürfen von Otto Prutscher (1880–1949) und Koloman Moser (1868–1918) fertigte, eine hohe Bedeutung zu. Im Zweiten Weltkrieg wurde der Betrieb eingestellt.<sup>60</sup>

In diesem Zusammenhang soll kurz auf die maßgebliche Bedeutung des böhmischen Personals in den bayerischen Hütten hingewiesen werden. Der ersten, bereits erwähnten Migrationswelle folgten immer wieder neue Einwanderungsimpulse. Die böhmischen Glasmacher, vor allem aber Schleifer und Graveure waren für ihre hohen handwerklichen Fähigkeiten berühmt und aufgrund dessen sehr begehrt. Ohne ihr Wissen und ihre Erfahrung wäre weder der später noch genauer zu beschreibende Aufschwung der englischen Glasindustrie zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch die Entwicklung der Glashütten im Bayerischen Wald möglich gewesen. Man muss den böhmischen Auswanderern eine kosmopolitische Mentalität attestieren, da eine hohe Flexibilität nötig war, um den ständig wechselnden ökonomischen Entwicklungen zu begegnen.

<sup>57</sup> Vgl. Kat. Mus. Berlin 1976, S. 62–64.

<sup>58</sup> Vgl. Želasko 2012, S. 16–23.

<sup>59</sup> Vgl. Kanowski 2010 B, S. 110.

<sup>60</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 86–88 und Kat. Mus. Berlin 1976, S. 65–71.

Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang, wie einfache Arbeiter – damals noch ohne schulische Ausbildung, wie später z. B. in den Glasfachschulen in Haida ab 1870 oder in Steinschönau ab 1880 –<sup>61</sup> in dezentralen Gebieten Glas auf internationalem Niveau produzieren konnten. Einerseits besaßen die Glasmacher, ob bayerisch oder böhmisch, zwar die soziale und kulturelle Identität von Industriearbeitern, verstanden sich aber zugleich als Kunsthandwerker. Eine hohe Qualifikation war der Schlüssel zu wirtschaftlichem Erfolg, weshalb das handwerkliche Wissen wie ein Schatz innerhalb der Glasmacherfamilien gehütet wurde. Man blieb unter sich und verstärkte die Bindung noch durch Heiratsarrangements zu anderen Familien, die im Glashandwerk tätig waren.

Die Arbeiter auf den Glashütten sind meist verheirathet und wohnen um das Fabrikgebäude herum in kleinen Häusern, welche ihnen, nebst einigen Grundstücken, der Herr pachtweise überläßt. [...] Sie halten fest unter sich zusammen und nehmen nur höchst ungern junge Leute, die nicht von Geburt aus zu den ‚Ihrigen‘ gehören, als Lehrlinge in ihre Genossenschaft auf. So unterscheiden sie sich denn auch in Kleidung, Manieren, Sprache merklich von dem eigentlichen Wäldler, und bei Kirchfesten oder andern Gelegenheiten, wo viel Landvolk zusammen kommt, findet man die Hüttenleute, wie sie genannt werden, mit dem ersten Blicke aus dem Haufen heraus. Es sind viele Böhmen unter ihnen, welche als die geschicktesten Glasmacher gelten.<sup>62</sup>

Es ist interessant, dass in der zeitgenössischen Quelle zunächst Glasmacher und „Wäldler“, also die eigentlichen Bewohner des Bayerischen Waldes, etwa Bauern und andere Handwerker,<sup>63</sup> verglichen werden und erst dann eine Unterscheidung zwischen Bayern und Böhmen gemacht wird. Die Bindung an die Nation, an Land oder Besitz war also weniger fest als das Verbundenheitsgefühl zum Handwerk und auch zur jeweiligen Glashütte. Die Glasmacher waren in den Gesamtzusammenhang der Glashüttengüter als Arbeitsplatz, Wohnstätte und soziales Umfeld eng eingebunden.<sup>64</sup> Aber selbst bei einem Wechsel zu einer anderen Manufaktur trafen sie dort wieder auf ein identisches gesellschaftliches Netz in einer relativen Abschottung zur Umgebung. Nur im Hinblick auf diese sozialen Aspekte lässt sich das Transportieren und Erhalten von technischem Wissen und künstlerischem Instinkt über Generationen hinweg erklären.<sup>65</sup>

<sup>61</sup> Vgl. zu den Fachschulen z. B. Kat. Mus. Berlin 1976, S. 27–33 und S. 210–213, sowie Kat. Mus. Berlin 2010, S. 24–36.

<sup>62</sup> Grueber und Müller 1851, S. 239–240.

<sup>63</sup> Der auch heute noch übliche Begriff des Wäldlers oder Waldlers ist dabei nicht etwa als negativ konnotiert zu verstehen, wie eine spätere Quelle bestätigt: „Die Bewohner dieses Gebirgslandes sind hohe, sehnige Gestalten, zwar etwas rauh wie die Luft auf ihren Bergen, aber von goldigem Gemüte, treuherzig und frommgläubig, nüchtern und sparsam. Trotz der Schwierigkeit des Lebensunterhaltes ist der fleissige, genügsame ‚Wäldler‘ froh und zufrieden.“ N. N. 1903 [Ausst. Landshut], S. 10–11.

<sup>64</sup> Vgl. Dirscherl 1938, S. 58–59.

<sup>65</sup> Vgl. Eisch 2003, S. 39–41. Eisch beschreibt im Folgenden auch den politisch motivierten Versuch der Nationalsozialisten, ab den dreißiger Jahren das Grenzgängertum der böhmischen Arbeiter einzuschränken. Hier liegt möglicherweise der Ursprung für die – teils bis heute spürbar in der geistigen Haltung verankerte – nationalistische Trennung zwischen Deutschen und Tschechen, die in starkem Widerspruch zu der ursprünglichen Selbstwahrnehmung der Bevölkerung in der miteinander vernetzten Grenzregion Bayern-Böhmen steht; siehe dazu Eisch 2003, S. 42.

### 3. GRUNDLAGEN ZUM THERESIENTHALER GLAS

#### 3.1. Technische Voraussetzungen des Werkstoffs

Das älteste, künstlich von Menschen erzeugte Material ist Glas. Es handelt sich um eine amorphe Substanz, die auch als unterkühlte, gefrorene Flüssigkeit bezeichnet werden kann. Dies bezieht sich auf die Eigenschaft des Glases, im heißen Zustand flüssig und formbar zu sein, abgekühlt aber die zuvor erhaltene Form zu bewahren. Das Ergebnis ist ein Werkstoff, der einerseits hart und glatt ist, andererseits aber auch zerbrechlich; mit der Transparenz, die von den Substanzen in der Schmelze abhängt, ist das dritte und entscheidende Charakteristikum des Glases genannt.

Im Wesentlichen werden nur wenige Rohstoffe für die Herstellung der Glasmasse benötigt: Siliciumdioxid ( $\text{SiO}_2$  bzw. Kieselsäure), zumeist als Quarzsand, und ein basisches Oxid, entweder Kaliumoxid ( $\text{K}_2\text{O}$ ), das in waldreichen Gegenden, wie im Theresienthaler Fall, meist aus Buchenasche gewonnen wird, oder Natriumoxid ( $\text{Na}_2\text{O}$ ), das in mediterranen Gebieten aus der Asche von Strandpflanzen gewonnen werden kann.<sup>1</sup> Jede Glashütte pflegte und pflegt noch ihr spezielles Rezept, das wie ein Geheimnis gehütet wurde und oft nur Schmelzer und Hüttenherr bekannt ist.<sup>2</sup> Als Beispiel sei hier das ungefähre Verhältnis im Gemenge der heute ebenfalls noch existierenden Glasmanufaktur der Familie von Poschinger auf Frauenau angeführt: 75% Quarzsand als Basis, 10% Kalk als stabilisierende Zutat, 10% Pottasche (also das ebenfalls kalkhaltige Kaliumcarbonat  $\text{K}_2\text{CO}_3$ ) und 5% Soda (also Natriumcarbonat  $\text{Na}_2\text{CO}_3$ ) als Flussmittel, um die Schmelze zu erleichtern. Zusätzlich werden noch in geringer Menge Hilfsstoffe für die Absenkung der Schmelztemperatur und die Läuterung der Glasmasse zugesetzt.<sup>3</sup>

Mit der Reinheit der Grundsubstanzen steigt auch die Durchsichtigkeit und Klarheit des Endproduktes. Ursprünglich war das Glas aus dem Bayer- und auch Böhmerwald, das sogenannte Waldglas, durch die verunreinigten Rohstoffe grünlich, manchmal fast bräunlich eingefärbt.

[Die Färbung] ist auf Eisenverbindungen zurückzuführen, die in Tonbestandteilen des (gelben) Sandes und in der Holzasche (besonders Buchenasche) enthalten sind [...]. Waldglashütten arbeiteten mit reduzierender Ofenatmosphäre, die eine Bevorzugung der blaugrünen Eisen<sup>II</sup>-Ionen gegenüber den gelbbraunen Eisen<sup>III</sup>-Ionen zur Folge hatte, so dass es zu einer grünen Mischfarbe im Glase kam.<sup>4</sup>

Neben den Anteilen an Eisen gab es noch weitere Beeinträchtigungen durch Nebensubstanzen, die ebenso wie Schwankungen in der Ofentemperatur im fertigen Glas Schlieren und eingeschlossene Bläschen verursachen konnten.<sup>5</sup> Bei dem grünlichen, blasigen Glas handelte es sich zwar um ein Charakteristikum des Waldglases, dies stellte aber kein angestrebtes Alleinstellungsmerkmal dar,

<sup>1</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 9.

<sup>2</sup> Vgl. Reimeier 2002, S. 129–142.

<sup>3</sup> N. N.: *Der Werkstoff Glas*, in: <http://www.poschinger.de/werkstoff-glas.html>, aufgerufen am 16.10.2014. Ältere Rezepte sehen dagegen einen viel höheren Pottascheanteil vor, vgl. dazu Dirscherl 1938, S. 16 und 60.

<sup>4</sup> Jentsch 2004, S. 32.

<sup>5</sup> Vgl. Mauder 1928 B, S. 583.

sondern wurde als eine unerwünschte Beeinträchtigung der Glasmasse wahrgenommen, die es durch neue Mischverhältnisse und sorgfältig ausgewählte Rohstoffe zu überwinden galt.

Erst seit dem 17. Jahrhundert mischte man in Deutschland und Böhmen dem Gemenge des Pottasche-Kalkglases zusätzlich Kreide bei, was eine Verbesserung der Glasmasse zur Folge hatte. Das zumeist in Form von Kreide zugeführte Kalziumkarbonat, das isoliert nicht schmelzbar ist, erhöhte nämlich – ebenso wie das verstärkt in England und Frankreich äquivalent verwendete Bleioxid (in alten Quellen auch häufig Mennige genannt) – die Transparenz und den Glanz des Glases.<sup>6</sup> Damit wurde das unter den Oberbegriffen Kreideglas oder böhmisches Kristall gefasste klarere Glas des Bayerischen Waldes<sup>7</sup> überhaupt erst konkurrenzfähig zu den ausländischen, insbesondere den venezianischen Produkten, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch eine Vorbildfunktion innehatten.<sup>8</sup> Das deutsche und böhmische Kristallglas zeichnete sich dank des höheren Anteils an Kalium durch eine besondere Härte aus, die gerade beim Glasschliff oder -schnitt von Vorteil gegenüber dem venezianischen Soda-Kalkglas bzw. Natronglas war, das dagegen wegen seines Natriumgehalts leichter formbar war und sich so optimal für am Ofen gefertigte Verzierungen eignete.<sup>9</sup> Ein wesentliches Desiderat der Glasindustrie im 19. Jahrhundert lag in der Transparenz und Entfärbung des Glases, also in dem Überwinden der grünen Färbung des gegenüber anderen, ausländischen Erzeugnissen als minderwertig betrachteten Waldglases. Die venezianischen Glashersteller bewerkstelligten eine allerdings nicht vollkommene Entfärbung der Glasmasse, deren Zusammensetzung aus gewöhnlichem Sand und aus mediterranen Pflanzen gewonnenem Soda ohnehin nicht optimal für die Transparenz war, durch den Zusatz von Salpeter. In dieser Hinsicht hatten Bayern und Böhmen durch ein verändertes Konzept in der Rezeptur nun also Venedig überflügelt, waren dem Flint- bzw. Bleiglas englischer Herkunft aber, nicht nur in der Reinheit, sondern vor allem was Glanz und Reflektionsvermögen des Glases angeht, weiter unterlegen.<sup>10</sup> Auch in der Schmelztechnik, die bei falscher Anwendung durch Rußpartikel die Qualität des Glases beeinträchtigen konnte, gab es wesentliche Unterschiede. In Böhmen und damit auch Bayern wurde in offenen Häfen mit dem vorhandenen Holz gefeuert, in England, Frankreich und Belgien wandte man aufgrund des stärkeren Rußes die Steinkohlenfeuerung mit geschlossenen Häfen an.<sup>11</sup>

Dem deutsch-böhmischen und englischen Glas gemeinsam ist dabei die prinzipielle Eignung für kalte Veredelungstechniken wie Schliff und Gravur, die auf venezianischem, weichem Glas kaum durchführbar sind. Bleiglas hat dabei gegenüber dem Kreideglas zwei zentrale Vorteile: Auf der einen Seite ist eine Kaltveredelung bei weniger hartem Glas leichter und schneller, was damals gleichbedeutend war mit kostengünstiger, herzustellen, auf der anderen Seite optimiert das Bleiglas die Lichtbrechung, was sich gerade bei geschliffenen Waren vorteilhaft auswirkte. Es wirkt also strahlender, funkelnder als das böhmische Kristall und weist zudem noch einen schöneren Klang beim Aneinanderstoßen von Gläsern auf. Das Kreideglas dagegen ermöglichte eben durch seine Härte feinere und detailreichere

<sup>6</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 9 und Kat. Ausst München 1992, S. 6.

<sup>7</sup> Vgl. Mauder 1928 B, S. 596 und Mauder 1941, S. 12; hier wie auch in anderen Berichten ist es auffällig, dass die Begriffe *Kreideglas*, *Pottasche-Kalkglas* und *böhmisches Kristall* nicht klar voneinander abgegrenzt werden.

<sup>8</sup> Vgl. Mauder 1928 B, S. 583–584.

<sup>9</sup> Vgl. Drahotová 2003, S. 12.

<sup>10</sup> Vgl. Hamm 1867, S. 73–74.

<sup>11</sup> Vgl. Schueler 1853, S. 348–349.



Darstellungen in der Gravur. Auch die Haptik der Oberfläche, die durch den höheren Härtegrad länger ihre Schönheit bewahrt, und das Trinkgefühl der dünnen und leichten Kristallgläser aus Bayern und Böhmen unterscheiden sich wesentlich von den schwereren Bleigläsern. In Frankreich beinhaltete das Gemenge ebenfalls Bleioxid; von Zeitgenossen wurde aber bemängelt, dass es im direkten Vergleich zu dem hellen bayerischen Glas einen Stich ins Blaue oder Graue aufweisen konnte.<sup>12</sup> Erst um 1910 wurde auch Bleikristall im ostbayerischen Raum eingeführt,<sup>13</sup> für Theresienthal sind allerdings keine Versuche in dieser Art belegt. Bis heute zeichnet sich das brillante, dünn geblasene Theresienthaler Kristallglas ohne Bleianteil durch eine besondere Leichtigkeit aus.

### 3.2. Produktionsablauf und die Bedeutung der Papierschnitte

Während in Italien seit dem 16. Jahrhundert das freie Blasen des Glases Anwendung fand, war in der Region Bayern-Böhmen und eben auch in Theresienthal formgeblasenes Glas üblich.<sup>14</sup> Dabei wird ein kleiner Posten aus der heißen, geschmolzenen Glasmasse mittels einer Glasmacherpfeife, einer Art überlangem Blasrohr, aus dem Hafen entnommen, zum sogenannten kugelrunden Köbel geformt und nach und nach immer wieder erwärmt und größer aufgeblasen. Zuletzt bläst der Einbläser die vorgeformte Glasblase in den Model ein und verleiht ihr drehend das beabsichtigte Aussehen. Diese Technik ermöglichte überhaupt erst eine Serienfertigung im Sinn von äußerst ähnlichen, aber nicht absolut identischen Gläsern.

Im Bayerischen Wald wurden traditionell hölzerne Modeln verwendet, während sich theoretisch auch gusseiserne Formen eignen, wie sie in England benutzt wurden. Der Vorteil gegenüber Metallformen liegt in der Eigenschaft des Holzes, Wasser aufnehmen zu können: In dem zuvor gewässerten Model wird während des Einblasvorgangs durch die glühend heiße Glasmasse die Feuchtigkeit auf der Kontaktfläche des Models verdampft. Durch den entstehenden Wasserdampf und die drehende Bewegung bildet sich zwischen Modelwand und Glaskontur eine hauchdünne Dampfschicht, die dem Glas die perfekt glatte Oberfläche verleiht. Durch die Hitze des Glases entsteht mit jedem Einblasen im Model eine oberflächliche Holzkohleschicht; so wird die Formenwand nach und nach ausgebrannt, obwohl der Model vor jedem neuen Einblasprozess erneut ins Wasser getaucht wird. Die zunächst scharfen Konturlinien werden immer stärker abgetragen, so dass sich das erste Glas vom hundertsten Glas minimal unterscheidet – obwohl derselbe Model verwendet wurde. Nach etwa 150, maximal 200 Gläsern muss der Model durch eine neue Form ersetzt werden, um die Unterschiede zwischen den Gläsern nicht zu groß werden zu lassen. Die Holzmodeln, also die Negativform zur Glaskontur, werden von einem Formenmacher aus jungen Holstücken gedrechselt, meist aus Buche oder Birnbaum,

<sup>12</sup> Vgl. Schmitz 1835, S. 5–7.

<sup>13</sup> Vgl. Merker 1987, S. 19.

<sup>14</sup> Vgl. auch das kurze Werbevideo *Glasherstellung in Theresienthal (Zwiesel, Bayern)*, das einen Einblick in die heutige Produktionssituation der Glashütte gibt, hochgeladen von Max von Schnurbein, am 09.01.2013., in: <http://www.youtube.com/watch?v=wAzcWKmgTYE>, aufgerufen am 16.10.2014. Siehe für eine anschauliche Beschreibung des Herstellungsprozesses auch N. N.: *Ein Weinkelch entsteht*, in: <http://www.poschinger.de/fertigung.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

die zuvor gewässert wurden. Für dieses Herausschälen der entworfenen Form aus dem Holzblock werden Papierschnitte als Vorlagen benötigt.<sup>15</sup>

Der Papierschnitt stellt die letzte Stufe des zeichnerischen Entwurfs vor der Fertigungsreife dar. Damit wird ein gedanklicher Querschnitt des späteren dreidimensionalen Glases bezeichnet, der bei dem Transfer des Entwurfs auf das Holz als Schablone dient. Am anderen Ende des Entwurfsvorgangs, zu Beginn steht eine Skizze, die einen flüchtigen Gedanken, womöglich auch eine konkrete Formidee festhält. Dem folgt eine konkrete Zeichnung, auf der Dekore ausprobiert oder verschiedene Gläser eines Satzes, also beispielsweise Weinkelch neben Wasserkelch, nebeneinander auf ihr Zusammenwirken getestet werden können. Die Musterzeichnung beschreibt dann die maßstabsgetreue Ausführung des Entwurfs, die mit Angaben wie Form- oder Dekornummer, Höhe oder Durchmesser versehen sein kann. Zuletzt wird der Schnitt angefertigt, also eine ebenfalls maßstabsgetreue Zeichnung auf festerem Papier, die entlang der Außenkontur ausgeschnitten wurde, und im Archiv der Hütte abgelegt. Zusätzlich kann der Entwurf auch in das Musterbuch übertragen werden.<sup>16</sup> In Theresienthal sind insgesamt drei Musterbücher erhalten, auf die an späterer Stelle näher eingegangen werden soll.<sup>17</sup> Ebenfalls sind in der Glashütte zahllose Papierschnitte erhalten, jedoch wurden in vielen Fällen identische Duplikate eines Schnitts mehrfach verwahrt. Bisher wurden 6.000 Schnitte (gezählt ohne Doppelungen) digitalisiert, wobei aber noch geschätzte 10.000, ungesichtete, womöglich auch doppelte oder mehrfache, Schnitte nicht archiviert sind.

Die Vervielfältigung eines Schnittes erklärt sich durch den Herstellungsprozess: In Theresienthal wurde und wird nach wie ein Schnitt als Original, sozusagen als Sicherung, in einem Schubladensystem abgelegt, daneben in einer weiteren Schublade das Duplikat, das für die weitere Verwendung als Basis fungiert. Das Schubladensystem im heutigen Büro des Betriebsleiters wurde für neuere Schnitte, die bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts zurückreichen, oder für Schnitte, die immer wieder als Reproduktionen aufgelegt wurden, verwendet, während die älteren bzw. ausrangierten Schnitte mehr oder weniger unsystematisch in Pappkartons abgelegt wurden. Es haben sich ebenfalls einige aus den zwanziger Jahren stammende Kartons erhalten, in denen wohl ursprünglich, zumindest vor Einführung des Schubladenarchivs, die Schnitte verwahrt wurden. Ein weiteres Duplikat verwendet der Drechsler oder Formenmacher als Ausgangspunkt für den Holzmodel. Bei Stängelgläsern wird gerne noch zusätzlich ein feuerfestes Duplikat aus dünnem Blech ausgeschnitten, das dem Meister auf der Glasmacherbank als Vorlage dient, z. B. um die vorgesehene Dicke und Länge eines gezogenen oder angesetzten Stiels oder den Umfang einer Bodenplatte zu gewährleisten. Neben den formidentischen Duplikaten finden sich immer wieder auch Schnitte, die nur die Teile eines Glasentwurfs repräsentieren, z. B. nur die einzublasende Kupa bei einem Kelchglas oder zwei Teilschnitte für einen zusammengesetzten Römer mit Kupa und getrennt geblasenem Fuß oder Mittelteil.

<sup>15</sup> Vgl. für den ganzen Absatz Schagemann 1988, S. 54–55.

<sup>16</sup> Vgl. zu dem üblichen Prozedere im Ablauf eines Formentwurfs Warthorst 2008 D, S. 98–99.

<sup>17</sup> Warthorst verweist zusätzlich auf d. V. unbekannte Musterblätter, also einzelne maßstabsgerechte Zeichnungen mit Dekoren und notierten Preisen, Theresienthaler Provenienz, die in Privatbesitz erhalten seien; vgl. Warthorst 2008 D, S. 100–101. Im Antiquitätenhandel tauchen allerdings immer wieder Musterblätter auf, die im Kontext mit der Theresienthaler Produkten des Jugendstils stehen könnten; vgl. z. B. Kat. Aukt. München 2013, S. 168; Nr. 442. Andererseits müssen die im Frauenauer Glasmuseum ausgestellten und Theresienthal zugeordneten Musterblätter mit Zeichnungen von Römern und Kelchgläsern wohl abgeschrieben werden. Zumindest für eines der Blätter ist ein identisches Musterblatt im Glasmuseum Hentrich, Düsseldorf, Inv. Nr. GL 2002-100/13, belegt, das plausibel der Glashütte Oberzwieselau zugeschrieben werden kann; siehe Warthorst 2008 D, S. 100.

In Theresienthal hatten die Schnitte darüber hinaus noch weitere Funktionen, was sich an den Notizen ablesen lässt, die auf ihnen vermerkt sind. So wurden teils Schockzahlen notiert, die in Zusammenhang mit der Vergütung der Glasmacher stehen und sich je nach Komplexität des Fertigungsprozesses richten. Manchmal sind Vermerke über den Auftraggeber oder zumindest Besteller gemacht worden, die immer wieder mit Jahreszahlen und Stückmengen kombiniert wurden. Dies ist zwar selten, aber für die Datierung der Schnitte und damit der Formen ein Glücksfall, setzen sie doch zumindest einen Endpunkt für die Datierung des Entwurfs, dessen Entstehung natürlich vor der Bestellung erfolgt sein muss. Den Papierschnitten kommt also in doppelter Hinsicht die Funktion als Kommunikationsmittel innerhalb der einzelnen Abteilungen einer Glashütte zu: als Vorlage und Übermittlung des Entwurfs vom Musterzeichner an den Holzdrechsler und als Information für den Betriebsleiter (oder auch Glasmachermeister) über die benötigte Stückzahl und die Entlohnung der Mitarbeiter.

### 3.3. Formen und Trinkgewohnheiten

Die mit Theresienthal und dem Bayerischen Wald im Allgemeinen üblicherweise verbundene Glasform ist der Römer.<sup>18</sup> Die Beschäftigung mit dieser besonderen Art des Weinglases, das ab dem 16. Jahrhundert in Deutschland und den Niederlanden verbreitet war, bildet einen eigenen Forschungsbereich und ist sogar der Schwer- und Ausgangspunkt der Sammlung Buse.<sup>19</sup> Ursprünglich war der Römer untrennbar mit dem Waldglas verbunden und stand so im Einklang mit den Trinkgewohnheiten der einfacheren, bürgerlichen Schichten, während das venezianische Kelchglas eher in aristokratischen Kreisen mit verfeinerten Sitten zu verorten war. Vorläufer des Römers finden sich in mittelalterlichen Nuppenbechern, bei denen ab 1600 der einfache Fuß durch einen offenen, gewickelten und immer länger gezogenen Fuß sukzessive ersetzt wurde. Es folgten aufgelegte Dekorationen, wie Beeren und Nuppen, Zwackel- und Radelbänder. Ab Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich der Römer zu einer dreiteiligen Form: eine kugelige Kupa, verbunden mit einem zylindrischen Schaft und ergänzt durch einen offenen Fuß. Ab dem 18. Jahrhundert verschoben sich die Proportionen, am deutlichsten sichtbar am Mittelteil, der immer schmaler wurde; ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Kupa zum Schaft hin geschlossen und das Trinkvolumen so auf die Kupa beschränkt.<sup>20</sup>

Unter dem Begriff des Römers, der nun in die gehobenen Kreise Eingang fand, werden im 19. Jahrhundert nicht mehr nur die traditionelle, auf den Entwicklungen des 17. Jahrhunderts basierende Form verstanden, sondern auch immer unterschiedlichere Glasvarianten subsumiert. Dazu zählen lang gestreckte Kelchrömer mit Nodus oder zweiteilige Römer, die nur noch aus Kupa und offenem Schaft bestehen; ein prominentes Beispiel für letztere Form in Theresienthal ist der *Römer 504*, der immer wieder in den Katalogen, z. B. den Preislisten von ca. 1888–1890 und ca. 1893,<sup>21</sup> nachweisbar ist und bis zum Ende des 20. Jahrhunderts als Jahresglas mit jährlich wechselnder Bemalung wieder aufge-

<sup>18</sup> Zu der Namensgebung des Römers, vgl. Jentsch 2004, S. 33.

<sup>19</sup> Vgl. zu dem Themenbereich des Römers in erster Linie die Arbeiten von Theuerkauff-Liederwald 1968/1969, ebenso Jentsch 2009.

<sup>20</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 34–36.

<sup>21</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 63 und Reg., zitiert nach Buse 2007 A, S. 66 und S. 70: Nr. 3/504, sowie Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 34–35: Nr. 51, zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

legt wurde.<sup>22</sup> Während des Historismus und auch noch während des anbrechenden Jugendstils bezeichnete der Römer in erster Linie ein Rheinweinglas und insofern ein Einzelglas, das funktional und ästhetisch für sich allein stehen kann. Ab 1900 kamen verstärkt schlanke, hohe Stängelgläser auf; an dieser Modeerscheinung orientierte sich auch die Form des Römers, der sich den vorherrschenden Stilformen anpasste. Parallel dazu wurde die Grenze zwischen Römer und Kelchglas zunehmend verunschärft. Der Römer wurde immer häufiger als Teil eines Gläsersatzes angeboten und dort zunächst noch als Römer deklariert, später aber auch als Rheinweinglas bezeichnet.<sup>23</sup> Die Form des Römers spielte ab den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine immer geringere Rolle und entwickelte keine neuen Aspekte mehr. Ab den fünfziger und sechziger Jahren passte er im Volumen und Design nicht mehr zu den Ansprüchen von Weinliebhabern, wodurch er seine Funktion als Gebrauchsglas völlig einbüßte. In Theresienthal begnügte man sich im Wesentlichen mit dem Replizieren des historistischen oder späthistoristischen Formenrepertoires als Sammelgläser.<sup>24</sup>

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, in die begriffliche Willkür, die landläufig, aber auch in den meisten wissenschaftlichen Texten zum Forschungsthema Glas herrscht, eine zumindest theoretische Ordnung zu bringen. Die Klärung der Begrifflichkeiten soll hier knapp erläutert werden, obwohl sich angesichts der heterogenen Verwendung allgemein im 19. Jahrhundert und insbesondere in den Theresienthaler Preislisten wohl auch in der vorliegenden Arbeit keine völlige Stringenz durchsetzen lassen wird. Für eine Gruppe von Trinkgläsern stehen die Begriffe *Service*, *Garnitur*, *Satz* bzw. *Trink- oder Gläsersatz* und *Serie* zur Verfügung, die aber streckenweise uneinheitlich angewandt werden. Unter einem **Service** wird im Allgemeinen eine Tischausstattung bezeichnet, die sowohl Porzellan und Glas, als auch andere dafür nötige Gerätschaften beinhalten kann.<sup>25</sup> Laut Clementine Schack kann eine Garnitur mit dem Begriff des Service gleichgesetzt werden, wobei sie eine Gruppe von Gläsern bezeichnet, die in Form und Dekor abgestimmt sind, aber sich in Größe und Funktion unterscheiden. Ein Satz kann insofern als eine Sonderform der Garnitur betrachtet werden, wobei unter einem Kelchglassatz eine Gruppe verschieden großer Trinkgläser verstanden wird. Eine Gruppe gleicher Trinkgläser mit einem zugehörigen Gefäß kann entsprechend des Getränks als Bier-Satz, Wein-Satz, etc. bezeichnet werden.<sup>26</sup> Laut Karl-Wilhelm Warthorst bezeichnet ein Service im Glasbereich dagegen eine Gruppe aus sechs oder auch zwölf formal und dekorativ identischen Einzelgläsern, also z. B. sechs Weißweingläsern. Ist laut Warthorst von einem **Gläser- oder Trinksatz** die Rede, so ist damit eine Gruppe von Gläsern gemeint, die sich funktional und deshalb auch formal unterscheiden, also z. B. je einer Glasform für Rheinwein, Rotwein, Südwein, Likör, Champagner, Wasser, usw. Sie weisen als zusammengehörige Reihe ein identisches Dekor auf und sind aus einer Grundform, aus einer formalen Idee heraus entwickelt.<sup>27</sup> Eine übliche Tischausstattung bestünde insofern entweder aus mehreren, von der Personenzahl abhängigen Sätzen bzw. Teilen von Sätzen, z. B. pro Person je ein Sekt-, Rotwein-, Weißwein- und Wasserglas, oder auch nur eines Services in Kombination mit einem Gießgefäß, also z. B. pro Person ein Weinglas und eine gemeinsame Weinkanne. Insofern ist die

<sup>22</sup> Vgl. Warthorst 2008 A, S. 78–79.

<sup>23</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 126.

<sup>24</sup> Vgl. Buse: *Römer aus Theresienthal im 20. Jahrhundert*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch7.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>25</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1996, S. 86.

<sup>26</sup> Vgl. Schack 1971, S. 105 und Kat. Ausst. München 1996, S. 86.

<sup>27</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 16.

Definition eines Kelchglassatzes nach Schack und eines Trinksatzes nach Warthorst identisch, während die Definition eines Services sich erheblich unterscheidet: Das Service nach Schack ist bei ihrer deckungsgleich mit dem sehr ungenauen Begriff der Garnitur und damit gleichzeitig der Oberbegriff für einen Satz, ob Kelchglassatz oder Spezial-Satz eines bestimmten Getränks, während Warthorst das Service – analog zu den Theresienthaler Preislisten des 19. Jahrhunderts – synonym für den Spezial-Satz im Sinne Schacks bezeichnet. Der Begriff der **Serie** wurde erst ab 1900 gebräuchlich und bezeichnet laut Warthorst ein Service, bei dem entweder die Form der Gläser oder ihre Dekoration gleich ist, allerdings nicht beides zugleich. Ein gutes Beispiel Theresienthaler Provenienz stellt die Serie der *Römer 1496* dar, die immer die gleiche Form besitzen, aber in verschiedenen Farbausführungen und mit unterschiedlichen Dekoren angeboten wurden.<sup>28</sup> Häufig werden die Begriffe der Serie, der Garnitur und des Service synonym für einen Trink- bzw Kelchglassatz angewandt, was im eigentlichen Sinne nicht korrekt ist. So lässt sich in den heutigen Preislisten Theresienthals eine Verwendung des Begriffs Serie analog zur industriellen Produktion feststellen. Im Weiteren wird der Versuch unternommen, sich weitgehend an der detaillierten Definition Warthorsts zu orientieren und im Zweifel sich den jeweiligen Preislisten und den dort formulierten Begrifflichkeiten anzuschließen.

Noch Anfang des 18. Jahrhunderts waren Gemeinschaftsgläser – auch am aristokratischen Tisch – die Norm, erst im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die Konvention hin zum individuellen Trinkglas. Die Größe eines Glases richtete sich zunächst nach der sozialen Relevanz des Nutzers: Die Gläser für Gäste und den Hausherrn waren am größten, die der Frauen am kleinsten.<sup>29</sup> Erst das Aufstreben der bürgerlichen Schichten, die ein erhöhtes Repräsentationsbedürfnis an den Tag legten und bei Empfängen und Einladungen das eigene Heim in den Mittelpunkt rückten, löste ein Bedürfnis nach funktional unterschiedenen Glastypeen in Form von Trinksätzen aus. Da eine umfangreiche Haushaltsausstattung den gesellschaftlichen Erwartungen entsprach, mussten auch für die Trinkkonventionen zu sozial motivierten Anlässen Entsprechungen gefunden werden. Trinksätze, bei denen jedem Getränk ein bestimmtes Glas zugeordnet wurde, erlebten dadurch einen enormen Aufschwung. Neuner-Warthorst benennt den Zusammenhang von soziokulturellen Faktoren und den Glastypeen folgendermaßen:

Die Ausdifferenzierung der Trinkgefäße nach einzelnen Getränkesorten ist aus soziologischer Sicht Ausdruck und Ergebnis einer hochentwickelten Trinkkultur, kann also chronologisch erst im Verlauf oder nach einer Modewelle angesetzt werden. Kurz gefasst: Die Vielfalt der Getränkesorten liegt zeitlich vor der Vielfalt der Trinkgefäße [...].<sup>30</sup>

So kann der besondere Bedarf an spezifischen Glasformen für die jeweiligen Getränke, die wiederum einen festen Platz in den Trinkzeremonien hatten, erklärt werden. Z. B. waren Likörweine Ende des 19. Jahrhunderts als Willkommensgetränk beliebt;<sup>31</sup> sie hatten also eine besondere Stellung im Ablauf eines Empfangs oder eines Abendessens inne. Gerade solche Getränke, die vor oder nach einem Festmahl gereicht wurden, wie es bei Likören oder auch bei Schaumweinen wie Sekt der Fall war, verlangten nicht nur nach einem eigenständigen Formtyp, sondern auch nach einer besonderen Kon-

<sup>28</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 16. Siehe auch Gropplero 1988 A, S. 132–135.

<sup>29</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2002, S. 29 und Jentsch 2002, S. 58–59.

<sup>30</sup> Neuner-Warthorst 2007, S. 52.

<sup>31</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2007, S. 53.

zentration auf das Dekor. Likörkelche und Sektschalen entwickelten sich infolge dessen nicht nur als formal untergeordneter Teil eines Gläsersatzes, sondern auch hin zum autonomen Einzelglas, das auch in eine Serie gesteigert werden kann.<sup>32</sup> Durch wechselnde Moden entstehen immer neue Herausforderungen für die Entwerfer bzw. Musterzeichner; so trat schon im Historismus das Bowlenservice auf, das zunächst noch aus einer Bowle mit dazu kombinierten Römern bestand. Doch die Nachfrage forderte immer stärker auch formal eine wiedererkennbare Ähnlichkeit zwischen Bowle und Bowlenglas oder -tasse.<sup>33</sup> Auch im 20. Jahrhundert orientierten sich Glasformen nach Trinkmoden, man denke nur an die Cocktailschalen der fünfziger Jahre.

Die umwälzendste Veränderung in den Trinkgewohnheiten im vergangenen Jahrhundert und damit auch im Formenkanon der Trinksätze bezog sich auf das Volumen der Weingläser. Die heute üblichen Form- und Größenregeln, insbesondere beim Rotwein als dem größten Glas eines Satzes, scheinen uns selbstverständlich. Bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts galt aber die schlichte und völlig entgegengesetzte Grundregel, dass je teurer und wertvoller der Inhalt, für den das Glas gemacht wurde, desto kleiner das Glasvolumen. Da Weißwein als inländisches Produkt früher billiger im Kaufpreis war als Rotwein, war entsprechend auch das Rheinweinglas das größte Glas des Satzes. Eine typische Glasfolge von groß nach klein, war damit: Rheinwein, Rotwein, Burgunder, Madeira, usw. Erst ab den fünfziger Jahren wurde mit dem zunehmenden Import von Rotwein aus Italien und Frankreich das Produkt günstiger; der Rotwein übernahm dadurch immer mehr die Stellung des deutschen Weißweins und beanspruchte das größte Glas für sich. Die Volumina veränderten sich sowohl zueinander als auch absolut: Die Kupa der Trinkgläser wurde generell größer.<sup>34</sup> Dies hängt auch damit zusammen, dass das bis dahin übliche strichvolle Auffüllen des Glases nicht mehr den gesellschaftlichen Konventionen entsprach.

Zeitgleich zu dieser Entwicklung brachte Claus Josef Riedel (1925–2004) ab den frühen sechziger Jahren die sogenannten *Riedel-Gläser* auf den Markt. Die österreichische Glasfabrik fertigte Weingläser, die das Zusammenspiel von Form, Volumen und Durchmesser des Mundrands für die aromatische Entfaltung und damit für den Genuss eines Weines berücksichtigte.<sup>35</sup> Diese Innovation, die bei Sommeliers und Gourmets und später auch bei Weinliebhabern in der breiten Bevölkerung große Erfolge feierte, wurde durch das Zuordnen von spezifischen Formen zu bestimmten Rebsorten und Empfehlungen zu optimalen Füllhöhen noch auf die Spitze getrieben. Das heute bei Tisch an den Riedel-Vorgaben orientierte und allorts übliche Glasrepertoire wird von Neuner Warthorst als Formenkanon bezeichnet; ebenso übt sie Kritik am Austausch von ästhetischen Maßstäben durch objektivere Anschauungen bei der Gestaltung von Trinkgläsern.<sup>36</sup> Hier wird das Problem an den sogenannten Riedel-Gläsern deutlich, denn der Anspruch an Funktionalität wird somit von der Gebrauchsfähigkeit hin zu einer Erhöhung des sensorischen Erlebnisses verlegt. Der Formgebung liegen nicht länger kreative Prozesse oder Postulate der Materialgerechtigkeit und Zweckmäßigkeit zugrunde, sondern – da es sich beim Genussbereich letztendlich doch um subjektive Wahrnehmungen handelt – vermeint-

<sup>32</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2007, S. 54 und Warthorst 2005 A, S. 27.

<sup>33</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2009 A, S. 96.

<sup>34</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 146; siehe auch Jentsch 2002, S. 60–61, sowie Neuner-Warthorst 2002, S. 30.

<sup>35</sup> Vgl. N. N.: *Geschichte. Generationen*, in: <http://www.riedel.com/de/geschichte/generationen/>, aufgerufen am 16.10.2014. Siehe auch Jentsch 2002, S. 61 und Esser 2005, S. 156–167.

<sup>36</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2007, S. 47.

lich wissenschaftliche Erkenntnisse. Folgerichtig werden das Dekor ebenso wie andere ästhetische Überlegungen bei den Riedel-Gläsern zurückgestellt. In Theresienthal finden sich in der Preisliste von 1965 keine Trinksätze, die den Riedel-Formen nachempfunden sind, sondern die unterschiedlichsten, häufig noch ausgestellten Kelchformen, die am wenigsten mit den neuen Maßstäben vereinbar waren. Auch die Höhe der Gläser und damit das Volumen stellt nicht das Rotweinglas an erste Stelle. Z. B. werden für den Trinksatz *Astoria* mit Stielschliff folgende Formen angeboten: „Porter kelch No. 1“ mit 127 mm Höhe, „Weinkelch No. 2“ mit 116 mm, „Bordo No. 3“ mit 108 mm, „Südwein No. 4“ mit 98 mm.<sup>37</sup> Damals wurde also schon die Bezeichnung des Weiß- oder Rheinweinkelchs umgangen. Erst später gab es auch in Theresienthal Gläsersätze, die in der Kupa an die dann geläufigen Formen angelehnt waren. Bis heute werden aber auch ältere Serien und Formen in Theresienthal produziert, wie z. B. der Trinksatz *Concord*, entworfen Ende der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Das Dilemma mit den funktional veränderten Zuordnungen wird aktuell insofern gelöst, als die Weingläser in den neueren Katalogen lediglich unter der Bezeichnung Weinkelch mit Angabe der jeweiligen Höhe laufen. Im Gegensatz zu den meisten industriellen Herstellern von Trinkgläsern hält sich die Glashütte damit weder bei Repliken noch bei neu entworfenen Service stoisch an die geltenden Regeln, sondern vertraut dem Entwerfer nach wie vor die gedankliche Herrschaft über die Wahl der Form an. Auch werden gewisse, fast nostalgisch anmutende Traditionen aufrecht erhalten, so werden z. B. noch immer Südweingläser, also formal verkleinerte Weinkelche,<sup>38</sup> angeboten, die heute sicher nicht mehr zur Standardausstattung bei Tisch zählen. Es bleibt damit dem Nutzer, seinem ästhetischen und sensorischen Geschmack überlassen, welche Größen er für seine bevorzugten Getränke auswählt.

### 3.4. Theresienthaler Nummernsysteme

Im Zusammenhang mit der formalen Gestaltung sei hier kurz auf die diversen Nummernsysteme eingegangen, die in Theresienthal Verwendung fanden. Während in der ältesten erhaltenen Preisliste von ca. 1838–1840 noch Buchstabenkürzel eingetragen sind, z. B. *Service D* oder die Bezeichnung *Ch* für Champagnergläser,<sup>39</sup> die bei den Trinksätzen zunächst beibehalten wurden, war in der nächsten Preisliste von ca. 1873 zumindest für die Bierseidel schon eine Durchnummerierung der Formen bis in den dreistelligen Bereich nötig.<sup>40</sup>

In der Preisliste von ca. 1882 werden dann auch die Bier-, Wein- oder Bowlenservice nummeriert. Die Preisliste von ca. 1888–1890 führt dieselben Nummern an, zusätzlich sind aber neben die gedruckten zweistelligen Ziffern noch dreistellige Zahlen handschriftlich hinzugefügt. Es fanden also zwei verschiedene Systeme Anwendung. Warthorst bezeichnet diese handschriftlichen Nummern als Form-

<sup>37</sup> *Porter* bezeichnet ein besonders dunkles Starkbier, das malzig bis herb im Geschmack ist. *Bordo* ist eine eingedeutschte Variante für den Bordeaux, also einem Wein aus dem südwestfranzösischen Anbaugebiet, der meist als Cuvée aus den Rebsorten Cabernet Sauvignon, Cabernet Franc und Merlot hergestellt wird. Während der Begriff *Bordo* auch als Synonym für den Cabernet Sauvignon verwendet werden kann, steht er in Theresienthal wohl stellvertretend für die gesamte Gruppe der Rotweine. Die nicht exakt von den Gruppen der Likör- oder Dessertweine getrennte Kategorie der Südweine umfasst Weinsorten mit einem erhöhten Alkoholgehalt und zumeist einer spürbaren Restsüße, wie z. B. Madeira, Portwein, Sherry oder Tokajer.

<sup>38</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2007, S. 54.

<sup>39</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, Reg., fol. 1 r und fol. 4 v, zitiert nach: Buse 2008, S. 47 und 54.

<sup>40</sup> Vgl. z. B. Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 4 und fol. 17, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 15 und S. 26; siehe auch Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 17–32 und Preisliste Theresienthal ca. 1874, fol. 33–37, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 26–41 und S. 44–48.

nummern, die jedes Mal neu vergebenen, bei der Ziffer 1 beginnenden Zahlen, wie etwa bei den Bier-Seideln in den Preislisten von ca. 1873 und ca. 1874, dagegen als Ordnungsnummern.<sup>41</sup>

[...] Die ‚Ordnungsnummer‘ sieht den Römer als eine Einheit aus Form und Dekor, die in jeder Preisliste immer wieder neu und fortlaufend vergeben wird. Dagegen ist die ‚Formnummer‘ untrennbar mit dem Römer in seiner ursprünglichen Form verbunden. In der Preisliste von 1903 dann werden die Ordnungsnummer (‚Frühere No.‘: die Nummer aus früheren Preislisten) und die Formnummer (‚Fabrik-No.‘) übergangsweise parallel geführt, um damit den Gebrauch auch der alten Preislisten eventuell bei einem Nachkauf zu ermöglichen und so die Gläser identifizieren zu können.<sup>42</sup>

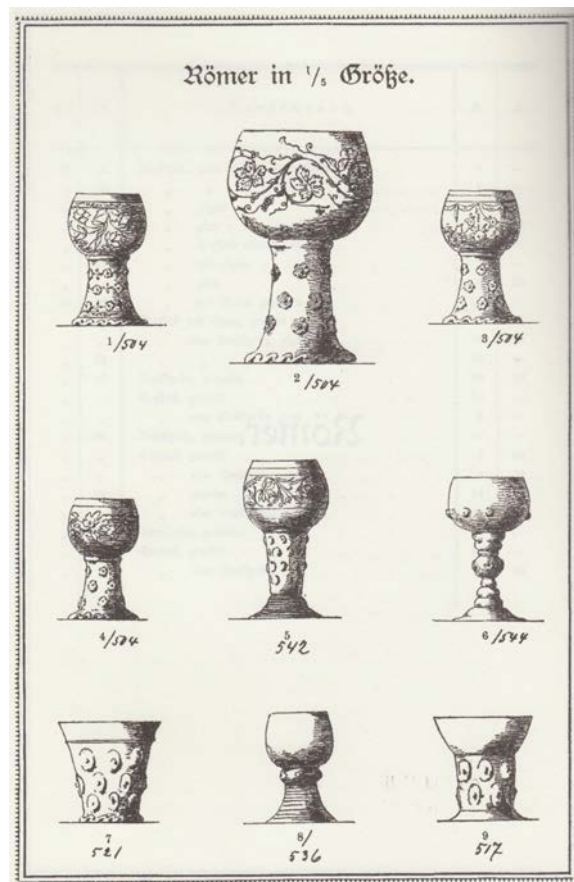


Abb. 3: Römer aus der Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890.

In der Nachtragspreisliste von ca. 1893 stehen die Ordnungsnummern wieder für sich alleine, während die Preisliste von 1903 tatsächlich beide Nummern abdruckt und das Vorgehen sich erst über das Register im Anhang aufschlüsselt.<sup>43</sup> In der Preisliste von 1907 schließlich werden nur noch die Formnummern angeführt.<sup>44</sup> Die immer weiter fortlaufende Nummerierung der Formnummern ermöglicht heute auch das zeitliche Einordnen der undatierten Kataloge. Nach einer Hypothese von Warthorst kann, da die Preisliste von 1903 mit der Form 1610 endet, die Preisliste von 1907 zwar mit ältere

<sup>41</sup> Stephan Buse dagegen beschreibt die gedruckten Ordnungsnummern als „ursprüngliche“ und die handschriftlichen Formnummern als „sekundäre“ Nummerierung; Buse 2007 A, S. 13.

<sup>42</sup> Warthorst 2008 B, S. 87.

<sup>43</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1903, Reg., zitiert nach: Buse 2007 A, S. 91–100.

<sup>44</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1907, Teil I, Reg., zitiert nach: Buse 2007 A, S. 115–118.



ren, sich wiederholenden Formnummern beginnt, aber mit der Form 1910 endet, daraus geschlossen werden, dass innerhalb der vier dazwischenliegenden Jahren ungefähr dreihundert neu nummerierte Formen entworfen worden seien. Das entspricht etwa 75 Formen pro Jahr.<sup>45</sup> Mit dieser Vorstellungsdimension kann auch die Preisliste von ca. 1888–1890 datiert werden.<sup>46</sup> Wenn auf den Papierschnitten des 19. Jahrhunderts überhaupt etwas notiert wurde, handelt es sich ausschließlich um die beständigen Formnummern.

In den weiteren Preislisten wurden immer wieder neue, auf die jeweiligen Bedürfnisse zugeschnittenen Lösungen gefunden; so werden für die farbigen Vasen und Ziergläser in der Preisliste von ca. 1915–1918 dreistellige Ziffern mit dem Kürzel *TH* versehen. Auch die Vasen in der Preisliste von ca. 1925–1930 werden in Serien vorgestellt, die dann wiederum mit drei- oder vierstelligen Nummern definiert werden, z. B. *Serie 200* oder *1100*, wobei die einzelnen Stücke die übergeordnete Zahl weiterführen, also *201*, *202*, *203*, usw.<sup>47</sup> Die Trinksätze, die in den Preislisten von ca. 1918–1920 und ca. 1920–1925 abgebildet sind, hier Trink-Garnituren oder Tafel-Service genannt, werden mit griffigen Namen bezeichnet; darunter finden sich etwa Städtenamen wie *Bremen* und *Dresden*, Frauennamen wie *Thea* und *Marion* oder auch Anglizismen wie *Butterfly*.<sup>48</sup> Bis heute ist es üblich, solch konkrete Namen zu verleihen. Römer, Einzelgläser und Bowlen werden in der Preisliste von ca. 1920–1925 dennoch weiter mit Formnummern versehen. Eine lose Preisliste, die in Theresienthal erhalten ist und auf ca. 1935–1939 datiert werden kann, weist dagegen für Trinksätze wieder Ordnungsnummern auf, hier von S. (wahrscheinlich für Service) *10–19*, *21–25*.<sup>49</sup>

Noch komplizierter wird der Sachverhalt durch die Einführung eines zentralen, für das ganze Deutsche Reich geltende Nummernsystems von 1933, das Vergleiche zwischen den Garnituren verschiedener Produzenten erleichtern sollte. Diese nach der Funktion gerichteten Nummern wurden im Bayerischen Wald ebenfalls in Gebrauch genommen, sie sind in Theresienthal ansatzweise schon in der Preisliste von ca. 1918–1920 vermerkt und waren wohl bereits schon früher gängig. Die Systematik wurde nach dem Zweiten Weltkrieg teilweise beibehalten,<sup>50</sup> wobei jede Hütte sich nach Gutdünken mehr oder weniger an die ursprünglichen Vorgaben hielt. In Theresienthal wurden später einfach die Formnummern der Serien oder Gläsersätze mit der Funktionsnummer kombiniert, z. B. *1001/14* für einen Becher des Satzes *1001*. Das System ist hierbei alles andere als statisch, sondern konnte je nach Bedarf flexibel angewendet werden. Für die Ziffern *00–04*, die einem Satz von unterschiedlich hohen Weinkelchen zugeordnet werden können, gilt bis heute: Je niedriger die Ziffer, desto größer das Volumen. Für andere Reihen wie etwa Serien von Kerzenleuchtern oder Kannen, z. B. *51–54* oder *80–89* gilt hingegen umgekehrt: Je niedriger die Ziffer, desto kleinere Ausmaße.<sup>51</sup>

<sup>45</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 28.

<sup>46</sup> Vgl. Buse 2007 A, S. 13.

<sup>47</sup> ATH; Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.

<sup>48</sup> ATH; Preisliste Theresienthal ca. 1918–1920, sowie Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925 (als digitale Kopie).

<sup>49</sup> ATH; Preisliste Theresienthal ca. 1935–1939.

<sup>50</sup> Vgl. Merker 1987, S. 22–23.

<sup>51</sup> Im Folgenden eine Auflistung der in Theresienthal bevorzugt verwendeten Funktionsnummern, wie sie auf den Papierschnitten notiert sind:

00 = Wasserkelch bzw. Burgunderkelch; 01 = Porterkelch bzw. Weinkelch; 02 = Weinkelch bzw. Weißweinkelch; 03 = Weinkelch bzw. Rotweinkelch (Bordo); 04 = Südweinkelch (Madeira); 05 = Likörkelch; 06 = Likörschale; 07 = Champagner- bzw. Sektkelch (Sekt hoch); 08 = Champagner- bzw. Sektschale (Sekt flach); 09 = Sherrykelch oder Geneverglas; 10 = Stamper bzw. Schnapsbecher; 11 = Becher oder Whiskytumbler; 12 = Becher bzw. Bierbecher; 13 = Cognacschwenker; 14 = Becher bzw.

Die Preisliste von 1965 weist für Trinksätze gar keine Nummern, sondern nur noch Namen, z. B. *Concord* oder *Orsini*, auf, wobei hier im Sinne von Namen auch noch teilweise die aus der losen Preisliste von ca. 1935–1939 bekannten Seriennummern, wie z. B. S. 22, geführt werden; Nummern bleiben im Allgemeinen aber Spezialfällen wie Bechern oder Eistassen vorbehalten. Vierstellige und später fünfstelligen Seriennummern wurden wahrscheinlich ab den siebziger Jahren sukzessive eingeführt und weiter mit den Funktionsnummern kombiniert, z. B. 62000/07. Die auch heute noch verwendete, 15stellige Seriennummer, z. B. 050-0000-9000-10-10, wurde unter der Leitung des Hutschenreuther-Konzerns eingeführt, wahrscheinlich erst ab der völligen Übernahme 1983.<sup>52</sup> Bei den älteren, aber noch weiterhin aufgelegten Serien steht diese Nummerierung meist in einer inneren Logik mit den vorherigen vier- oder fünfstelligen Nummern, die dadurch wiedererkennbar bleiben. Auf Schnitten des 20. Jahrhunderts finden sich des Weiteren die unterschiedlichsten Schlüssel, wie mit Buchstaben kombinierte Nummern z. B. M:17/97. Es bleibt also abschließend festzustellen, dass kein System in Theresienthal langfristig überdauern konnte und immer wieder neue Ansätze gefunden werden mussten; teilweise wurden auch mehrere Systeme parallel geführt. Jedoch kann über eine möglicherweise bekannte Nummer eine ungefähre Datierung, zwar nicht immer des Formentwurfs, aber zumindest des Schnittes selbst, erfolgen.

### 3.5. Veredelungstechniken

Obwohl es einschlägige Übersichtswerke gibt, soll hier der Vollständigkeit halber und für das bessere Verständnis der folgenden Analysen ein knapper Abriss über die Veredelungstechniken gegeben werden, die in Theresienthal Anwendung fanden und teils bis heute praktiziert werden. Einen hohen Bekanntheitsgrad für Theresienthaler Produkte, insbesondere denen des Historismus, haben die **venezianischen Veredelungstechniken**, womit in erster Linie direkt am Ofen aufgelegte Verzierungen gemeint sind. Sie entstehen also gleichzeitig mit der Form, bevor das Glas langsam abgekühlt wird. Die bereits in der Antike erfundenen Techniken wurden in der Renaissance, besonders in Venedig, zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert perfektioniert, und in ganz Europa als *à la façon de Venise* mit mehr oder weniger Erfolg aufgegriffen.<sup>53</sup> Die so veredelten Stücke erhalten ihren besonderen Reiz durch die Kombination von dünnwandigem, transparentem Glas mit dickeren, häufig farbigen Schmuckelementen, die in aufwendigen Biegungen das Glas verzieren.<sup>54</sup> Zu den venezianischen Dekorationen zählen in erster Linie **Auflagen** bzw. freie Applikationen, also aufgesetzte Glastropfen in Form von rund belassenen oder lang gezogenen Nuppen oder kleinen Rosetten oder (wie man in

---

Longdrinkbecher; 16 = Cocktailschale; 17 = Champagner- bzw. Sektkelch; 18 = Becher oder Fußbecher bzw. Biertulpe; 19 = Biertulpe; 20 = Wasserkelch oder Pfirsichpokal; 21 = Teeglas; 22 = Dessertschale bzw. Eistasse; 23 und 24 = Cognacschwenker; 26 bzw. 0026 = Burgunderkelch; 27 = Champagner- bzw. Sektkelch; 32 = Stamper bzw. Schnapsbecher; 33 = Sherrykelch oder Geneverglas; 34 = Becher bzw. Longdrinkbecher; 35 = Weinrömer; 36 = Weinrömer, Sektfantäne oder Bowlenglas; 37 = Wasserkelch; 44 = Südweinkelch oder Sherrykelch; 51–54 = Kerzenleuchter; 60–63 = Dose; 66–68 = Schale; 69 = Teller; 71 und 72 = Likör- oder Rumfläschchen; 73–77 = Flasche oder Karaffe; 80–81 = Kännchen; 82–89 = Kanne bzw. Krug oder, v.a. bei 82–83, Bierkrug; 96–97 = Bowle.

<sup>52</sup> Das 15stellige System funktioniert heute nach folgendem Schema: 1.–3. Stelle = Serie bzw. Satz, z. B. 050 / *Marlene*, 009 / *Dagmar*; 4.–7. Stelle = Platzhalter, immer 0000; 8./9. Stelle = Kaltveredelung, z. B. bei Serie *Balmora*: 13 / Schliff *York*; 10./11. Stelle = Farbe, z. B. 74 / amethyst, 11 / bernstein; 12./13. Stelle = Funktion, z. B. 07 / Sektkelch, 14 / Becher; 14./15. Stelle = Qualität, z. B. 01 / erste Wahl.

<sup>53</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1992, S. 11.

<sup>54</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 23.

Theresienthal formuliert) *Batzl*, die bereits auf dem Glas mit einem Metallstempel in eine Art Beerenform gepresst werden. Lange Fäden können glatt, spiralartig oder wellenförmig um den Glaskörper gelegt oder mit einem Metallrädchen zu eingekerbten *Radlbändern* dekoriert werden; Fäden können auch zu Füßen gesponnen werden, was in Theresienthal aber wahrscheinlich keine Anwendung fand. Fäden oder Bänder können als *Zwacklbänder* mit Metallzangen gebogen oder gekniffen und so aufgelegt werden oder in freien Formen Henkel, Flügel oder sogar Motive bilden. Zur traditionellen Ofenarbeit nach venezianischem Vorbild zählt auch das **Fadenglas** oder auch retikulierte Glas,<sup>55</sup> das v. a. in Theresienthaler Entwürfen der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu finden ist. Dazu wird ein farbiger Glasposten durch Wälzen auf einer Arbeitsplatte zu einem langen Stab gerollt. Mehrere dieser farbigen Stäbe werden abwechselnd mit klaren Stäben durch eine farblose Glasblase zusammengezogen, wobei es verschiedene Techniken gibt, dies zu bewerkstelligen. Beim Ausblasen werden die farbigen Stäbe zu dünnen Fäden im transparenten Glaskörper, die gerade oder durch Drehen oder Schleudern der Glasblase schräg verlaufen können. Auch eine Kreuzung der Stäbe ist je nach Anordnung möglich.<sup>56</sup> Ein solches *Netz- oder Petinetglas* kann auch durch zwei ineinander gesetzte, bereits vorgefertigte Blasen mit entgegen laufendem Fadenglas erzeugt werden – oder am elegantesten, indem eine Blase mit schräg gedrehten Fäden nach innen umgestülpt wird.<sup>57</sup> All diese Dekorationstechniken setzen ein eingespieltes Team aus Kölblmacher, Einbläser und Glasmachermeister voraus, mit viel Erfahrung, einer schnellen Arbeitsweise und einer ruhigen Hand. Einen interessanten Effekt zeigt das **Eisglas**, auch *Krakelee-* oder *Craquelé-Glas*, bei dem die noch heiße Glasblase durch einen Temperaturschock zum Springen gebracht, danach erneut überfangen und ausgeblasen wird. Die gesprungene Struktur bleibt so konserviert. Das *Coquilléglas* dagegen, das in Theresienthal zu Beginn des 20. Jahrhunderts hergestellt wurde, entsteht durch das Rollen einer transparenten Blase in farbigen Glassplittern, die verschmolzen und anschließend ausgeblasen wird.<sup>58</sup> Unter dem Begriff des **optischen Glases**, der allerdings nicht wirklich greift, versteht man einen streifigen, reflektierenden Effekt im Glas. Dieser wird erzeugt, indem ein Kölbl in einer eisernen Vorblasform mit je nach Entwurf polygonalem, in jedem Fall aber eckigem Querschnitt eingeblasen wird, wodurch sich die Glasmasse an den vorstehenden Metallteilen staut und früher abkühlt. An den übrigen Bereichen dehnt sich die Glasmasse dagegen weiter aus und wird dünner. Die so vorgeformte Glasblase wird wieder erhitzt und in den eigentlichen, rund geformten Model eingeblasen. Das Ergebnis zeigt außen eine völlig glatte Außenoberfläche, die aber durch die noch erhaltenen Unebenheiten und Stauchungen auf der Innenoberfläche ein schillerndes Aussehen erhält.<sup>59</sup> Der Effekt lässt sich sowohl in senkrechten Streifen als auch in quer laufenden Verdickungen erzielen.

In Theresienthal wurden schon in der Zeit des Biedermeier unterschiedlichste **Farbgläser** hergestellt, wobei wohl nicht alle Nuancen auch Eingang in die normale Produktion fanden, sondern vor allem für prestigeträchtige Ausstellungsstücke eingesetzt wurden. Transparentes oder opakes Farbglass kann in der Masse geschmolzen werden, wie z. B. beim an weißes Porzellan erinnernde Alabasterglas, das in der Masse durch Zusätze eingefärbt und analog zu klar-transparentem Glas direkt im Hafen ge-

<sup>55</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 75: Anm.

<sup>56</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 22.

<sup>57</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 22.

<sup>58</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 22.

<sup>59</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 72: Anm.

schmolzen wird. Auf opaken Gläsern kommen Gravuren nicht zur Geltung, weshalb diese Technik nicht bei opakem oder dunklem Farbglas zum Einsatz kommt; bevorzugt wird dessen Oberfläche durch Malereien, Vergoldungen oder durch klar strukturierte Längsschliffe veredelt, wie es häufig beim Goldrubinglas zu beobachten ist. Sämtliche heiß aufgelegte Dekore bestehen natürlich aus massegefärbtem Glas. Dessen größter Nachteil liegt darin, dass dickwandige Gläser ihre Transparenz einbüßen können; ein Problem, das die Variante des **Überfangglases** elegant umgeht. Es existieren verschiedene Methoden, überfangenes Glas herzustellen. Bei einem üblichen Vorgehen wird das transparente Glasköbel mit einer farbigen Masse überstochen, d. h. dünn überzogen, und als Außenüberfang direkt in den Model eingeblasen. Wenn das so behandelte Glas im kalten Zustand geschliffen oder graviert wird, strahlt an den freigelegten Stellen das klare Glas hindurch. Da das Bereitstellen von zwei Häfen, mit farbigem und mit transparentem Glas, einen hohen technischen Aufwand bedeutete und die Dicke der Farbschicht schwanken konnte, wurde bereits im Biedermeier der Haubenüberfang unter Verwendung von sogenannten Zapfen eingeführt. Diese Zapfen sind etwa drei Zentimeter dicke Stangen aus Farbglas, die separat hergestellt und dann nach Bedarf verwendet wurden; sie wurden stückweise erhitzt und auf einen transparenten Glasköbel geheftet, so dass eine teils farbige, teils transparente Glasblase entsteht. Die so teilüberfangene Blase wird durch Ansaugen der Pfeife zu einer Mulde oder einer Haube geformt. In diese Negativform kann dann ein zweiter klarer Glasköbel eingedrückt und -geblasen werden. Die überhängenden Ränder und die Verbindung zur ersten Pfeife werden mit Wasser abgekühlt und abgeschlagen, wonach mit der zweiten Pfeife weitergearbeitet und in den Model geblasen wird. Durch dieses Verfahren, das schon beim Beobachten durch die ausgeklügelte Choreographie unter den Glasmachern fasziniert, liegt die farbige Schicht im Endprodukt außen. Beim Innenüberfang werden analog zwei Köbel vorbereitet, wobei der transparente Köbel die Mulde bildet, in den das farbige Glas gedrückt wird.<sup>60</sup> Es können als Hauben- oder auch Trichterüberfang auch mehrere farbige Schichten übereinander gelegt, um später stufenweise herausgearbeitet zu werden. Sowohl Innen- als auch Außenüberfang in der Haubentechnik finden bis heute Anwendung in Theresienthal. Da der Farbton Gelb als massegefärbtes Glas schwierig herzustellen war, wurde dieses Glas durch eine nachträglich aufgetragene **Beize** gestaltet, wie sie Friedrich Egermann (1777–1864) entwickelte. Dafür wird eine Silberverbindung vom Maler der Glashütte fein zerrieben und mit einer neutralen Trägersubstanz vermischt, um sie als Brei mit einem Pinsel auf das fertige Hohlglas auftragen zu können. Nach dem Brennen im Muffelofen lässt man das Glas abkühlen und bürstet den aufgetragenen Brei ab; darunter liegt durch die aus der Masse diffundierten Silber-Ionen gelb gefärbtes Glas.<sup>61</sup> Vermutlich ist mit dem Hinweis auf eine gelbe Ätzung, die sich in den Theresienthaler Preislisten ab Mitte des 19. Jahrhunderts finden, das hier beschriebene Beizverfahren gemeint.

Die **kalten Veredelungstechniken** von Glasschliff und -schnitt sind komplizierte und kostspielige Dekorarten, die bis heute in Theresienthal gepflegt werden. Der **Schliff** wurde zwar bereits im antiken Rom als Edelsteinschliff praktiziert, aber erst um 1600 in Europa wieder aufgegriffen. Mitte des 17. Jahrhunderts kommt es in Böhmen zu einer ersten Blüte der Techniken, die von der Edelsteinbearbei-

<sup>60</sup> Vgl. Spiegl 2005 C, S. 3–6.

<sup>61</sup> Vgl. Spiegl 2005 C, S. 8–9.

tung auf das günstigere Material Glas übertragen werden.<sup>62</sup> Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bezieht man sich wieder verstärkt auf die technischen Fähigkeiten und stilistischen Besonderheiten dieser Periode. Beim Glasschliff, der die Kontur des Glases noch wesentlich beeinflussen kann, wird das abgekühlte Glas mit rotierenden Scheiben aus Stein oder Eisen geschliffen. Unter dem Begriff des Schliffs werden verschiedene spezialisierte Verfahren subsumiert; der Kugler etwa verwendet auch noch weitere, kleinere Scheiben, die aufwendigere Dekore wie Oliven, Kreise oder Steinel ermöglichen. Die zunächst matten Oberflächen müssen von den Polierern mit Poliersand, Lederbändern oder rotierenden Korkscheiben nachbehandelt werden. Beim **Glasschnitt** oder der Glasgravur wird traditionell frei mit einem Kupferrad gearbeitet. Da Kupfer weicher ist als das Material Glas wird nicht durch das Rädchen selbst, sondern durch ein zuvor auf das Glas aufgetragenes Schleifmittel die Oberfläche der Wandung angeraut. Dieses Vorgehen bewirkt, dass der Graveur nicht sehen kann, wo genau er das Glas abträgt; es muss völlig frei und entsprechend ohne Vorzeichnung gearbeitet werden, was eine hervorragende handwerkliche Ausbildung voraussetzt. Das vorsichtige Abtragen der Glasmasse liefert reliefartige Dekore, die auch in komplexe Dekorationen und figürliche Darstellungen münden können. Die Gravur wird im Gegensatz zum Schliff üblicherweise nicht nachpoliert und lebt vom Spiel der unterschiedlich mattierte Flächen.<sup>63</sup> Moderne Materialien und Maschinen, wie etwa diamantbeschichtete Arbeitsmittel, veränderten und verbesserten die Herstellungsverfahren beim Schliff und Schnitt, beispielsweise kann ein Graveur heute durch den Verzicht auf das zusätzliche Schleifmittel das zu bearbeitende Dekor sehen. Das jüngere **Ätzverfahren**, bei dem Chemikalien die Oberfläche des Glases angreifen, imitiert den Glasschnitt, ist dabei zwar schneller und vor allem billiger, allerdings auch weitaus weniger detailgenau. Das Verfahren mit Fluorwasserstoffsäure wurde in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts in England entwickelt, und zunächst in Frankreich von Bacarat und St. Louis aufgenommen.<sup>64</sup> Durch das Auftragen einer Schutzschicht aus Wachs o. ä. können manche Partien des Glases im Säurebad geschützt werden und so reliefartige Ornamente entstehen. Je nach Wahl der Säure bleibt die Oberfläche dabei glatt oder wird durch das Verfahren mattiert. Das Ätzverfahren kann dabei auch als Vorstufe vor einer abschließenden Gravur Anwendung finden, was sich nachträglich häufig nicht detailliert beurteilen und sich deshalb für Theresienthaler Stücke nicht ausschließen lässt. In Theresienthal wird die Ätztechnik ca. seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts als Basis für die Goldätzkante am oberen Rand der Kuppa angewendet. Die **Sandstrahlung**, die im späten 19. Jahrhundert aufkam und ebenfalls eine günstigere Variante zur Gravur darstellt, spielt für Theresienthaler Glas keine Rolle; lediglich die Glasmarke am Glasboden oder -fuß wird heute sandgestrahlt.

Die malerische Dekoration mit **Emailfarben**, auch als Schmelzfarben bezeichnet, fand vor allem bei Theresienthaler Gläsern des Historismus und des Jugendstils Anwendung. Das Ansehen der Malerei in Deutschland und Böhmen war in der Zeit des Biedermeier insgesamt gesunken und beschränkte sich auf wenige Künstler, die in Transparentfarben arbeiteten. Der Aufschwung der Emailmalerei ab Mitte des 19. Jahrhunderts ist direkt mit der Bevorzugung des Altdeutschen verbunden.<sup>65</sup> Bei dem Verfahren wird mit Metalloxiden eingefärbtes Glas pulverisiert und dann mit einem flüchtigen Öl zu

<sup>62</sup> Vgl. Falke 1883, S. 265–266.

<sup>63</sup> Vgl. Spiegl 2005 B, S. 2–7.

<sup>64</sup> Vgl. Jentsch C. 2004, S. 111–112.

<sup>65</sup> Vgl. Spiegl 1989, S. 37–40.

einer Paste angerührt. Diese kann mit dem Pinsel in kaltem Zustand auf das Glas aufgetragen werden; da sie aber erst bei höheren Temperaturen eine feste Verbindung mit der Glasoberfläche eingeht, müssen die bemalten Gläser noch in einem speziellen Muffelofen gebrannt werden. Je nach Zusammensetzung der Ausgangsmaterialien können sowohl opake als auch transparente Malereien gestaltet werden.<sup>66</sup> Auch Gold- oder Silberdekore sind durch das Hinzufügen von gemahlenen Metallen möglich. So hat das bis heute in Theresienthal verwendete, sogenannte Polier- oder Malergold als angerührte Farbe und auch nach dem Einbrennen ein bräunliches Aussehen; es erhält seinen Glanz erst wieder durch das nachträgliche, händische Polieren mit Achatsteinen.

Vor allem in der Phase des Jugendstils waren **Irisierungen** oder Lüster beliebt, die durch dünne Schichten von Metalloxiden schillernde Glasoberflächen herstellen. Für eine *Hütteniris* wird das noch heiße Glas mit Metalldämpfen in Kontakt gebracht, z. B. mit Zinnoxid. Diese Form der Irisierung überzieht den Glaskörper diskret mit dem sanften Glanz einer Seifenblase und lässt die Transparenz des Glases unangetastet. Die Irisierung kann aber auch als *Maleriris* in Form von Lüsterfarben aufgetragen, gemalt oder gespritzt, werden, wobei sie dann nachträglich reduzierend eingebrannt werden muss. Die Lüsterfarben, die auch auf Basis von Silber-, Gold- oder Kupferverbindungen hergestellt werden können, verursachen ein noch stärkeres Schillern, lassen dabei aber das Glas opak werden.<sup>67</sup> Es ist umstritten, ob in Theresienthal um die Jahrhundertwende überhaupt Irisierungen hergestellt wurden. Lediglich der Vertrieb von lüstriertem Glas aus der Glasfachschule ist für 1910 nachgewiesen, in Katalogen aus den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts werden offenbar mit einer Hütteniris behandelte Gläser angeboten;<sup>68</sup> heute ist diese Form der Dekoration nicht mehr gebräuchlich.

Eine ebenfalls in Theresienthal verwendete Dekorationsart lässt sich mit den **Zwischengoldgläsern** benennen. Bei dieser ursprünglich antiken Technik werden kalte und warme Veredelungen kombiniert, indem zuvor zugeschnittene und zumeist gravierte Goldfolie auf ein bereits fertiggestelltes Glas aufgebracht wird. Das Dekor wird anschließend mit einer schützenden, transparenten Glasschicht überfangen. Hinter der Entwicklung dieser Methode stand die Überlegung, das empfindliche Golddekor vor einem Abrieb zu schützen.<sup>69</sup> Bereits im Barock erlebte diese spezifische Dekorationsart eine neue Blüte; allerdings wurde bei den erhaltenen, meist böhmischen Exemplaren das Golddekor zwischen zwei exakt ineinander passende Glaskörper positioniert – genauer auf der Außenwandung des Einschubglases.<sup>70</sup> Für Theresienthal sind für eine Ausstellung von 1888 in diesem Verfahren hergestellte Zwischengoldgläser belegt,<sup>71</sup> ebenfalls erhalten ist im Glasmuseum Theresienthal ein Weinkelch mit einer figürlichen Darstellung. Die komplizierte Technik spielt im Wesentlichen aber keine große Rolle für die Produktion der Glashütte.

<sup>66</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 30.

<sup>67</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 125, Mundt 1982, S. 30, sowie Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 40–41.

<sup>68</sup> Vgl. z. B. Preisliste Theresienthal 1931.

<sup>69</sup> Vgl. Spiegl 1989, S. 30.

<sup>70</sup> Vgl. zu weiteren Informationen zur Technik des Zwischengoldglases Spiegl 2002 A, S. 1–5.

<sup>71</sup> Vgl. Gmelin 1888 A, S. 304 und Schmidt A. 1889, S. 58.

## 4. ZUSCHREIBUNGSPROBLEMATIK

### 4.1. Plagiate

Bei der Zuschreibung von erhaltenen Gläsern, deren Herstellungsort aufgrund fehlender Provenienz nicht bekannt ist, steht man im Allgemeinen, aber insbesondere bei den Produkten des Bayerwalds vor massiven Problemen. Die Produkte des Bayerischen Waldes und Böhmens, die zunächst im Schatten des venezianischen Glases standen, das international aufgrund seiner reineren Qualität das höchste Ansehen besaß,<sup>1</sup> ähneln sich spätestens ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Glasqualität so sehr, dass schon hier keine klare, national oder geographisch orientierte, geschweige denn hüttenspezifische Abgrenzung vorgenommen werden kann.<sup>2</sup> Hinzu kommt eine formale Gleichartigkeit, die zunächst durch die weitgehend identische Produktionstechnik des formgeblasenen Glases auf beiden Seiten der Grenze bedingt war.<sup>3</sup> Ähnliche Produkte wurden aber auch durch einen einheitlichen Geschmack begünstigt, der sich in Form von wechselnden Moden bei dem internationalen Publikum durchsetzte und auf den Welt- und Industrieausstellungen propagiert wurde.<sup>4</sup> „Durch den gut funktionierenden ‚Informationsaustausch‘ bleibt eine Neuheit nicht lange Neuheit. Findet sie entsprechenden Absatz, wird sie sogleich von der Konkurrenz nachgeahmt.“<sup>5</sup> Vor diesem Hintergrund war das Plagiiere von Formen und Entwürfen üblich.

Der Versuch, die eigenen Entwürfe im Sinne eines Musterschutzes, der in Europa erst in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufkam,<sup>6</sup> zu sichern, wurde dennoch unternommen; so waren auch für Theresienthal, genauer gesagt für Michael von Poschinger jun., schon 1882 im Musterregister des Amtsgerichts Deggendorf 70 Muster für Glaswaren eingetragen.<sup>7</sup> Auf den Preislisten von ca. 1878–1880 und von ca. 1888–1890 ist der als Abschreckung gemeinte Vermerk „Modell- und Musterschutz eingetragen.“ prominent zu lesen.<sup>8</sup> Aber damals wie heute ist es relativ leicht, einen bestehenden Musterschutz schon durch geringe Variationen gegenüber dem Original zu umgehen.<sup>9</sup> Noch um 1900 schreibt Pazaurek, dass die Hersteller es nicht verhindern könnten, dass „ein gangbarer Artikel auch von anderen Seiten bald mehr oder weniger nachempfunden wird.“<sup>10</sup> Entsprechend häufig kam es zu gegenseitigen Plagiatsvorwürfen unter den Glasfabriken. Die Angst vor Kopisten saß so tief, dass noch 1918 der Entwerfer Jean Beck in einem Vortrag anlässlich der Leipziger Messe davor warnte, Preislisten und Kataloge unvorsichtig zu versenden, aus Angst vor – in diesem Fall: japanischen – Nachahmern.<sup>11</sup> Dass die Preislisten mit den proportional korrekten und detailgenauen

<sup>1</sup> Vgl. Spiegl 1988, S. 26.

<sup>2</sup> Vgl. Spiegl 1988, S. 29–30: Hier wird die Unsicherheit der Provenienz anhand von Beispielen aus der Glassammlung des Bayerischen Nationalmuseums vorgeführt. Keine Glasmasse, egal ob Soda-Kalkglas, Pottasche-Kalkglas, Kreideglas oder Bleiglas, lässt sich nach dem Augenschein klassifizieren und zuordnen; vgl. Kat. Ausst. München 1992, S. 6.

<sup>3</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2003 A, S. 35.

<sup>4</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2003 A, S. 35–36.

<sup>5</sup> Schack 1979, S. 52.

<sup>6</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 50.

<sup>7</sup> Vgl. Buse 2007 A, S. 9.

<sup>8</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 1, sowie Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 2, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 16.

<sup>9</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 28.

<sup>10</sup> Gustav E. Pazaurek, zitiert nach: Neuner-Warthorst 2009 A, S. 94.

<sup>11</sup> Vgl. Beck 1918, S. 8–9.

Zeichnungen tatsächlich als Vorlagen für fremde Entwürfe dienten, lässt sich in umgekehrter Richtung bestätigen. Im Archiv der Familie Gangkofner in Theresienthal finden sich noch heute Kataloge aus Buchenau von 1888 und aus Köln-Ehrenfeld von 1886.<sup>12</sup> Insbesondere für letzteren Katalog lassen sich, wie Warthorst belegt, zahlreiche Plagiate durch Theresienthal nachweisen,<sup>13</sup> worauf hier etwas näher eingegangen werden soll. Gropplero di Troppenburg spricht beim Vergleich beider Produzenten zwar von einer gegenseitigen Einflussnahme beider Glashütten.<sup>14</sup> Bei manchen Entwürfen ist die Verwandtschaft aber so eindeutig, dass sie sich, da Köln-Ehrenfeld die Gläser zuerst präsentierte, nur als sehr wahrscheinliche Nachahmung durch Theresienthal interpretieren lässt. Beispielsweise ähnelt der Theresienthaler *Pokal 532* auf frappierende Weise dem in der Ehrenfelder Preisliste abgebildeten Deckelhumpen *102*, wo er folgendermaßen beschrieben wird: „Grosse Ring-Humpen mit Deckel, mit 48 Oesen-Nuppen und Metallringen, Fuss mit Faden umspinnen, antikgrün“.<sup>15</sup> Das Theresienthaler Plagiat, das in antikgrüner, klarer und grauer Ausführung angeboten wurde, greift sämtliche Gestaltungsdetails der Ehrenfelder Vorlage auf; da Theresienthal das Glas aber für nur 15 Mark – gegenüber Köln-Ehrenfeld mit 18 Mark deutlich günstiger – im Handel vorlegt, ist anzunehmen, dass etwa auf den aufwendigen gesponnen Fuß zugunsten eines formgeblasenen verzichtet wurde.<sup>16</sup> Buse verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass Theresienthal fremde Entwürfe gezielt technisch vereinfachte, um gegenüber dem Original eine billigere Variante auf den Markt bringen zu können.<sup>17</sup> Eine noch stärkere Abhängigkeit ist bei dem Theresienthaler *Pokal 533* mit Deckel gegenüber dem *Kölnischen Humpen* aus Köln-Ehrenfeld zu konstatieren, der laut Preisliste eine freie Nachbildung eines Glases aus der Sammlung eines Kölner Bürgermeisters ist.<sup>18</sup>

Ebenso sind die Ähnlichkeiten zwischen dem Theresienthaler *Weinglas 577* und dem Ehrenfelder *Bierbecher Chlodwig* groß; allerdings liefert hier die Erläuterung der Ehrenfelder Preisliste eine mögliche Erklärung für die Parallelen: „Bierbecher Chlodwig mit 8 hohlgeblasenen Glastränen verziert, oberer und unterer Theil mit Faden umspinnen, gelbgrün (Typus fränkischer Becher, welche sich in ähnlicher Form in einer Reihe von Museen, z. B. in Wiesbaden, Mainz, München und Brüssel vorfinden.)“<sup>19</sup> Hiermit sind die zahlreich erhaltenen fränkischen Rüsselbecher des 6. und 7. Jahrhunderts gemeint, die sich ihrerseits an spätrömischen Vorbildern orientieren und deren bauchige Form mit den namensgebenden, rüsselähnlichen Dekorationen, also in die Länge gezogenen und nach unten geführten, teils hohlen Auflagen, und spiralartig aufgelegten Fäden versehen ist.<sup>20</sup> Sowohl das Ehrenfelder als auch das Theresienthaler Glas stehen in direkter Relation zu den antiken Vorbildern; vergleicht man beide Versionen genauer, so muss festgehalten werden, dass das Theresienthaler *Weinglas 577* gegenüber dem Bierbecher aus Köln-Ehrenfeld die Form leicht verkürzt; zudem sind die aufgesetzten

<sup>12</sup> ATG; Preis-Courant der Rheinischen Glashütten-Actien-Gesellschaft in Ehrenfeld bei Köln am Rhein, Abtheilung für Kunst-erzeugnisse, Februar 1886, sowie ATG; Preis-Liste der Crystall-Glas-Fabrik v. Ferdinand v. Poschinger, Buchenau 1888.

<sup>13</sup> Informationen und nützliche Hinweise zu den Plagiaten Theresienthals wurden von Karl-Wilhelm Warthorst mitgeteilt.

<sup>14</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 136–143, insb. S. 142–143.

<sup>15</sup> Vgl. Preisliste Köln-Ehrenfeld 1886, fol. 10–11: Nr. 102, zitiert nach: Schäfke 1979, S. 102–103. Siehe auch die photographische Reproduktion eines erhaltenen Riesenhumpens, der größeren Variante der Nr. 102, in Schäfke 1979, S. 27: Abb. 31.

<sup>16</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 55 und Reg.: Nr. 26/532, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 60 und S. 64.

<sup>17</sup> Vgl. Buse 2009 B, S. 27–28.

<sup>18</sup> Vgl. Preisliste Köln-Ehrenfeld 1886, fol. 12–13: Nr. 119, zitiert nach: Schäfke 1979, S. 106–107 sowie Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 55 und Reg.: Nr. 23/533, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 60 und S. 64.

<sup>19</sup> Preisliste Köln-Ehrenfeld 1886, fol. 8–9: Nr. 67, zitiert nach: Schäfke 1979, S. 98–99.

<sup>20</sup> Vgl. Neuffer-Müller 1976, S. 91–93 und Schade 1968, S. 11–12.



Rüssel weniger geschwungen und scheinen direkt auf dem Glaskörper aufzuliegen.<sup>21</sup> Der *Bierbecher Chlodwig* dagegen steht den originalen Rüsselbechern näher, indem er einen deutlichen Abstand zwischen dem Glaskörper und den Rüsseln aufweist, die bogenförmig an das Glas angesetzt werden. Die Spiralfäden überziehen in der Ehrenfelder Version größere Teile des Glaskörpers. Es ist auch hier festzuhalten, dass man in Köln-Ehrenfeld wesentliche Gestaltungsmerkmale nicht nur oberflächlich übernahm, sondern versuchte, sich dem Original gleichwertig anzunähern.<sup>22</sup>

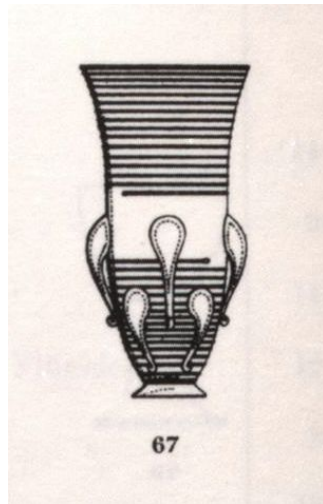


Abb. 4 (links): *Bierbecher Chlodwig*, Nr. 67, aus der Köln-Ehrenfelder Preisliste 1886.

Abb. 5 (rechts): *Weinkelch 6/577* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890.

Den *Weinkelch 577* könnte man aufgrund der sehr großen Formähnlichkeiten getrost in die Reihe der Plagiate Theresienthals nach Ehrenfelder Vorbild einordnen; in diesem speziellen Fall jedoch lässt sich über eine Archivalie belegen, dass man sich in Theresienthal ebenfalls direkt mit den Originalen auseinandersetzte. In einem Skizzenbuch, das im Archiv der Familie Gangkofner aufbewahrt wird, findet sich eine Studie eines fränkischen Rüsselbechers, der offensichtlich in einem Ausstellungskontext und zudem auf dem Kopf stehend abgezeichnet wurde. Da das Skizzenbuch aufgrund der darin notierten Hinweise mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Jahre 1879–1880 datiert werden kann, wie später noch genauer dargelegt werden wird, ist davon auszugehen, dass man sich in Theresienthal schon lange vor dem Erscheinen der Kölner Preisliste von 1886 mit der antiken Form des Rüsselbechers beschäftigte und eigene Studien anstellte. In dieser Konsequenz ist es, trotz der belegbaren Parallelen zwischen Produkten aus Köln-Ehrenfeld und Theresienthal, nie ganz auszuschließen, dass bei ähnlichen, auch formgleichen Entwürfen ältere, tradierte Glasformen ihren Weg unabhängig in die Theresienthaler Produktion gefunden haben könnten. Letztendlich folgten beide Glashütten der damals herrschenden Orientierung an altdeutschen Vorbildern.

<sup>21</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 65 und Reg.: Nr. 6/577, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 68.

<sup>22</sup> In Köln-Ehrenfeld ging man noch einen Schritt weiter und versuchte, die Vorbilder in neue funktionale Zusammenhänge zu setzen, so wurde zum Becher *Chlodwig* noch eine im Dekor passende Kanne hinzugefügt, die formal aber in keinem Zusammenhang mit der Vorlage der Rüsselbecher steht; vgl. Schack 1974, S. 229–230. In Theresienthal folgte man auf ähnliche Weise mit dem *Weinservice 25*, vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 7 und fol. 11, zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

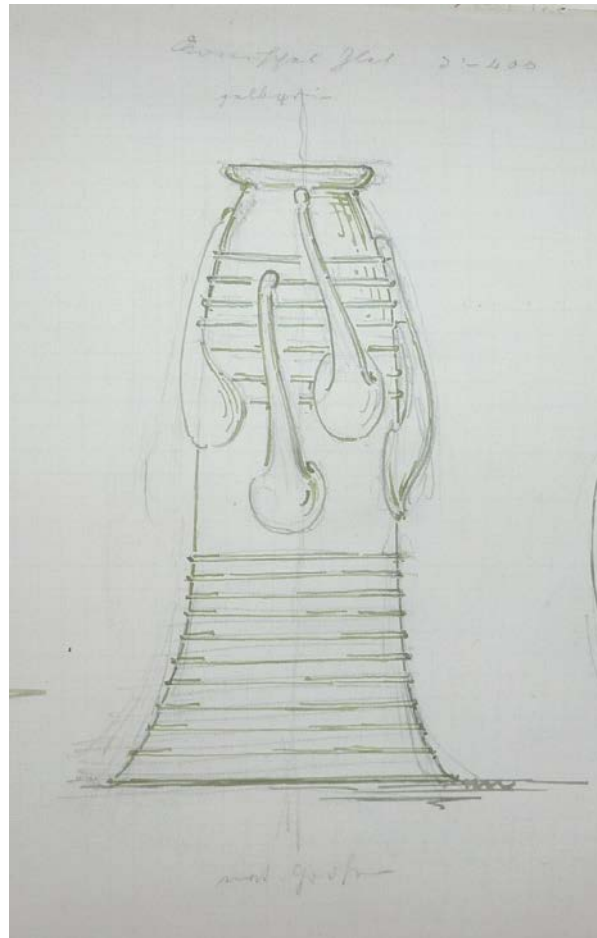


Abb. 6: Rüsselbecher aus einem Skizzenbuch, vermutlich von Henriette von Poschinger, ca. 1879–1880.

Manche Glasformen anderer Firmen dienten in Theresienthal aber lediglich als Ausgangspunkt für eigene Formfindungen; so beschreibt Neuner-Warthorst, wie Theresienthal auf Basis von Entwürfen von Köln-Ehrenfeld zur Entwicklung eines „selbständigen und eigenartigen Bowlenservice“<sup>23</sup> gelangt. Das gegenseitige Kopieren und Nachahmen ebenso wie der Rückbezug auf identische Vorbilder machen das Zuordnen von Gläsern zu einer bestimmten Hütte im Sinne von typischen Charakteristika unmöglich, da die „Folge ist, daß die Erzeugnisse der einzelnen Firmen oft keinen eigenen, unverwechselbaren Charakter mehr haben.“<sup>24</sup>

Ein anderer Aspekt, der im weitesten Sinne in den Bereich des Plagiats fällt, wird häufig außer Acht gelassen, könnte aber im Hinblick auf die kobaltblauen Gläser aus den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, die später noch ausführlich besprochen werden sollen, auch für Theresienthal eine Rolle spielen. Ab Ende des 19. Jahrhunderts beauftragten die Glashütten zunehmend externe Künstler für Entwürfe. Der Name des jeweiligen Künstlers diente dabei zwar als ein Zugpferd im Sinne einer Werbemaßnahme; der von ihm gelieferte Entwurf selbst wurde aber nicht als statisches, abgeschlossenes Projekt wahrgenommen. Nach der konkreten Zusammenarbeit konnten die Formideen des Entwerfers dann mehr oder weniger direkt in die hauseigene Kollektion übernommen werden: Sie konnten in Details variiert, auf Gläser mit anderen Funktionen übertragen oder in gleicher Form mit

<sup>23</sup> Neuner-Warthorst 2009 A, S. 94.

<sup>24</sup> Schack 1979, S. 52.

anderen Dekoren versehen werden. Obwohl es sich nach unserem heutigen Verständnis um einen eindeutigen Verstoß gegen das Urheberrecht handeln würde,<sup>25</sup> „ist und bleibt [es] ein ungelöstes Problem, ob und inwieweit diese ‚Anleihen‘ mit dem Einverständnis der Künstler vorgenommen wurden.“<sup>26</sup> Diese internen Übernahmen, die das gedankliche Eigentum des Künstlers anektieren oder in neue und möglicherweise unglückliche Lösungen übertragen konnten, die der entwerfende Kopf so nicht akzeptiert hätte, waren jedenfalls keine Seltenheit.

Natürlich wurde das Kopieren innerhalb der Region Bayern-Böhmen noch erleichtert und zusätzlich gefördert durch die familiären Vernetzungen unter den Glashüttenherren, aber auch unter den Glasmachern. Mit dem regen Austausch der böhmischen und bayerischen Arbeitskräfte über die Landesgrenzen hinweg<sup>27</sup> wurden zudem Moden, Trends, wohl auch konkrete Formentwürfe in den Köpfen transportiert.

Die Glashütten in der Umgebung von Zwiesel im Bayerischen Wald standen infolge der verwandtschaftlichen Beziehungen ihrer Besitzer und starker Fluktuationen unter den Arbeitern in enger Verbindung, was dazu führte, dass erfolgreiche Innovationen bei der Gestaltung von Gläsern rasch von anderen übernommen wurden.<sup>28</sup>

So sind beispielsweise die historistischen Gläser, die in Theresienthal, Oberzwieselau und Frauenau zeitgleich gefertigt wurden, weder formal noch in der Glasqualität oder dem angewendeten Dekor zu unterscheiden. Alle drei Hütten brachten z. B. identische Rosetten in Beerenform als Ofenarbeit auf ihren Produkten an<sup>29</sup> und weisen in den Emailmalereien stilistische Ähnlichkeiten auf.

#### 4.2. Typische Form

Die Vorstellung von einem charakteristischen Glas gerät allein schon durch die im 19. Jahrhundert gängige Praxis des Plagiiens ins Wanken. Da Zuschreibungen aber gerne mit Typika einer Glasfabrik argumentieren, lohnt sich der Blick auf die Frage, ob überhaupt von einer typischen Formgebung gesprochen werden und inwiefern diese als Basis für Zuschreibungen dienen kann. Daher ist die Zuschreibung aufgrund von Quellen noch immer die sicherste Variante der Zuordnung. Gedruckte Preislisten hatten als kundengerichtetes Material einen entsprechend hohen Verbreitungsgrad und stellen deshalb häufig die einzigen erhaltenen Dokumente dar, die bei der Zuschreibung helfen können. Sie enthielten schon damals alle für die Kunden relevanten Informationen, die die Zuordnung oder das Nachbestellen von Gläsern ermöglichen sollten. Die kleinformatischen Zeichnungen, die proportional exakt dem Original entsprechen, wurden erst ab ca. 1920 durch photographische Abbildungen ersetzt.<sup>30</sup> Kompliziert wird das Verorten aber, wenn es nur aufgrund einer Formidentität oder gar einer Formähnlichkeit zwischen realem Glas und der in einer Preisliste abgedruckten Form geschieht. Denn angesichts der im Vorfeld beschriebenen Üblichkeit der Plagiate und der Formnähe vieler Produkte

<sup>25</sup> Vgl. Warthorst 2008 D, S. 105–106.

<sup>26</sup> Warthorst 2008 D, S. 106.

<sup>27</sup> Vgl. Rudhart 1835, S. 25.

<sup>28</sup> Jentsch 2004, S. 148.

<sup>29</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 148.

<sup>30</sup> Vgl. Warthorst 2008 D, S. 100.

schließt ein Nachweis einer bestimmten Form in der Preisliste einer Glashütte nicht aus, dass die gleiche oder nur in kleinen Details variierte Form auch in Katalogen anderer Hersteller auftauchen könnte. So könnte eine vermeintlich gesicherte Zuschreibung durch eine ältere, bis dato unbekannte Preisliste jegliche Basis verlieren. Zudem wird bei der Vielzahl der in Frage kommenden Fabriken selbst der einschlägig bewanderte Glasexperte nicht alle verfügbaren Preislisten überblicken oder überhaupt Einsicht in sie haben. Im Falle Theresienthals etwa existieren zahlreiche unbekanntere Preislisten teils in nicht öffentlichen Archiven und in Privatbesitz und sind deshalb nicht leicht zugänglich. Die im Anhang erstellte und sicherlich noch zu erweiternde Überblickstafel aller d. V. bekannten Preislisten aus Theresienthal soll in dieser Hinsicht als Anhaltspunkt für die spätere Forschung dienen.

Die wichtigste Voraussetzung für jegliche Zuschreibung liegt also zunächst im genauen Hinsehen, um auch kleinste Unterschiede ausmachen zu können.<sup>31</sup> Als Beispiel kann hier die Adaption der als *Schinkelrömer* bekannten Form durch mehreren Hütten angeführt werden; untereinander sehr ähnliche Formen laufen in Theresienthal als *Römer 486*, in Buchenau als *Römer 560* und in Josephinenhütte als *Römer 500*. Die Unterscheidung ist nur durch die Spezifikation der Details möglich: in diesem Fall anhand der Konturlinie der halbkugelförmigen Kuppel, die bei der Theresienthaler Kuppel im unteren Bereich und nicht wie bei den Gläsern der anderen Hersteller auf halber Höhe den größten Durchmesser aufweist.<sup>32</sup> Auch der *Römer A* bzw. *RA*, der in Theresienthaler Katalogen seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts auftaucht, unterscheidet sich von Produkten anderer Firmen lediglich durch Anzahl und Platzierung der Beeren, den möglichen Dekorvarianten und womöglich noch der Färbung des Glases.<sup>33</sup>

Im glücklichen Fall kann man also die Form aufgrund gewisser Details einer Glashütte mit einer hohen Wahrscheinlichkeit zuschreiben. Damit ist die Datierung allerdings noch nicht gesichert, denn die Datierung des Formentwurfs stellt noch keine Datierung eines realen Glases dar. Die Möglichkeit einer Weiterauflage, wie bei dem Theresienthaler *Römer RA 1*, der bis heute unter dem Namen *Rhein* produziert wird bzw. einer nostalgischen Replik ist damit noch nicht berücksichtigt. Der Nachweis einer Form in einer Preisliste, die ja in den meisten Fällen nicht schon beim Druck mit einer Jahresangabe versehen wurde, sondern nur aus der Retrospektive und näherungsweise datiert werden kann, bildet somit nur einen auch noch ungenauen terminus post quem für die Datierung des vorliegenden Glases. Andererseits muss ein Entwurf schließlich vor dem Abdruck und Angebot der Form in einer Preisliste

<sup>31</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2003 A, S. 34. Warthorst und Neuner-Warthorst betonen in diesem Zusammenhang immer wieder die Notwendigkeit des frontalen, möglichst unverzerrten Photographierens von Gläsern, die überhaupt erst eine Beurteilung einerseits zwischen photographischen Aufnahmen von Gläsern untereinander und andererseits im Vergleich zu den Umrisszeichnungen in Preislisten oder Katalogen möglich machen; siehe dazu auch ebd., S. 40–41 und S. 37. Auch bei der Aufarbeitung von zweidimensionalen Papierschnitten vereinfacht das frontale Bild das Zuordnen von Papier zu realem Glas wesentlich. Dennoch trifft man sie in Ausstellungskatalogen o. ä. eher selten an.

<sup>32</sup> Vgl. Buse 2007 B, S. 43 und Warthorst 2008 C, 58–60; siehe auch Theuerkauff-Liederwald 1968/1969, Teil II, S. 65–69. Die Frage, ob die hier besprochenen Römer in Korrelation zu dem sog. *Schinkelrömer* stehen, einem Entwurf des Architekten Karl Friedrich Schinkel, publiziert in: Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, Berlin 1830–37, 2. Theil, 2. Abt., Bl. 5., ist umstritten. Eine grundsätzliche Formähnlichkeit steht divergierenden Details gegenüber, so dass hier für beide Positionen Argumente gefunden werden können.

<sup>33</sup> Vgl. Buse 2009 C, S. 19 und Neuner-Warthorst 2003 A, S. 43. Siehe auch Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 11, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 22 und Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 16.

entwickelt worden sein, so dass auch dessen zeitliche Verortung nur eine ungefähre Annäherung sein kann.<sup>34</sup> Identisches gilt übrigens bei der Datierung von Dekoren.

Die uns heute selbstverständlich scheinende Suche nach einem irgendwie festzumachenden, stilistischen Charakteristikum einer Glashütte wird also durch die Umstände des 19. Jahrhunderts negiert und erweist sich als ein grundsätzliches Missverständnis. Für Zeitgenossen stellte sich diese Frage auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht, da ihnen die engen Verknüpfungen offenbar bewusst waren und akzeptiert wurden. Warthorst erwähnt in diesem Zusammenhang einen erhaltenen Brief von Ferdinand von Poschinger von 1918, in dem die Gleichartigkeit der Betriebe und damit auch der Produkte thematisiert wird.<sup>35</sup> Warthorst führt die Problematik noch weiter aus:

Eine Glasfabrik um 1900 soll, wie konstant behauptet wird, ‚einen gewissen eigenen Stil ausgebildet‘ haben. Damit werden aber die Grundsätze der Gestaltung von Glas um 1900 übersehen. Das Glas hat ‚zweckvoll‘ und ‚materialgerecht‘ zu sein, und es soll einen ‚Wert‘ darstellen. ‚In Form und Farbe‘ hat es dem Geschmack der Zeit zu entsprechen. Dagegen wurde nach der ästhetischen ‚Eigenart‘ einer Glasfabrik nicht gefragt. Es gab also nicht das ‚typische Glas‘ von Theresienthal oder einer anderen Glasfabrik.<sup>36</sup>

Die Vorstellung von der Form als der eigentlichen Aufgabe des Designers spielt auch im Jugendstil nicht die Rolle, die wir ihr heute gerne zuschreiben. Es konnte also nur geringe Hemmungen geben, auch weiterhin Formen zu kopieren und zu übernehmen, wie es sich beispielsweise in dem Theresienthaler Trinksatz *Optisch gedreht* nach einem Entwurf von Hans Christiansen zeigt, der sich deutlich an einem Gläsersatz von Peter Behrens (1868–1940) orientiert. Das Image einer Glashütte wurde auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht über die Formgebung definiert, sondern – wenn überhaupt – über Dekore. In der einschlägigen Literatur liest man alles über Irisierungen, malerische Dekorvarianten und Schnitttechniken, aber kaum etwas über die Form, die noch keine Wertschätzung per se erfuhr. Warthorst beschreibt die Situation folgendermaßen:

Die Form bleibt also auch im Jugendstil vielfach das, was sie im Historismus gewesen ist: eine auf die Notwendigkeit reduzierte Grundform, die ihre künstlerische Bedeutung erst dadurch erhält, daß sie gestaltet wird. Die Vertreter der reinen Form, die wir gerne bemühen, um die gegenüber dem Historismus veränderte Einstellung zur Form im Jugendstil deutlich zu machen, blieben dagegen die Ausnahme. Wir werden also im Jugendstil nur sehr bedingt von einer Eigenart der Form, d.h. von der Form als einem Stilelement sprechen dürfen, das im Vergleich eine Zuschreibung von Glas möglich macht.<sup>37</sup>

Die auf die Form reduzierten Entwürfe eines Peter Behrens oder Richard Riemerschmid (1868–1957) stellen sich in dieser Hinsicht als Vorläufer dar, deren Ansätze von den meisten Glashüttenherren, die nach wie vor das Regiment über das Formenrepertoire ihrer Manufaktur führten, noch nicht nachvollzogen wurden.

<sup>34</sup> Vgl. Buse 2007 A, S. 13.

<sup>35</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 12. Siehe auch BayHStA, MH 16070; Brief von Ferdinand von Poschinger vom 04.06.1918, sowie BayHStA, MH 16070; Brief von Ferdinand von Poschinger vom 09.07.1918, beide zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 12.

<sup>36</sup> Warthorst 1996 A, S. 12; siehe auch Warthorst 2008 C, S. 58.

<sup>37</sup> Warthorst 1995, S. 106.

Mit dem Aufkommen programmatischer Tendenzen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die den Verzicht auf das Dekor und die Konzentration auf die Form forderten, wurde aber wieder eine neue Schwierigkeit für das heutige, nachträgliche Zuschreiben ausgelöst. Die Reduktion auf die Form ohne Dekor erschwert eine Zuordnung zu einer Glashütte zusätzlich. Wie später noch gezeigt werden wird, lassen sich manche Produkte eben aufgrund ihrer programmatischen funktionalen Form kaum mehr unterscheiden. Auch jetzt gibt es kein typisches Theresienthaler Glas im Sinne der Form.

### 4.3. Dekor

Wenn also überhaupt von einem Theresienthaler Stil die Rede sein kann, bezieht sich dieser weder auf die Form noch auf bestimmte am Ofen veredelte Charakteristika, sondern möglicherweise auf kalt veredelte Elemente wie bestimmte Dekore in Malerei und Gravur.<sup>38</sup> Konkrete Ornamente oder Motive, die in Musterbüchern, Entwurfszeichnungen, Photographien oder anderen zeitgenössischen Quellen belegt werden können, können einer Glashütte mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit zugeordnet werden, da das direkte Übernehmen von Dekoren eher ungewöhnlich – wahrscheinlich weil zu offensichtlich – war. Motivische oder stilistische Ähnlichkeiten aber können ohne durch Quellen fundierte Thesen in die Irre führen, da sie kein eindeutiges Kriterium darstellen: „Ähnlichkeiten gibt es auch zwischen Gläsern des Bayerischen Waldes und des Böhmerwaldes. So kann bei einigen Gläsern mit floralen Dekoren in Emailmalerei nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob sie aus Theresienthal oder aus der Adolf-Hütte bei Winterberg stammen.“<sup>39</sup>

Da im Historismus der sogenannte altdeutsche Stil beliebt war und Gläser mit entsprechender Bemalung auf dem Markt eine positive Resonanz fanden, zeigten die meisten Hütten ähnliche Darstellungen. Die malerischen Arbeiten aus Theresienthal, von Fritz Heckert oder auch Regenhütte unter der Familie Steigerwald unterscheiden sich weder motivisch noch qualitativ.<sup>40</sup> Das Zuschreiben von Dekoren nach stilkritischen Kriterien kann leicht zu Fehlzuschreibungen führen, wie Warthorst anhand eines Bierhumpens aus Buchenau vom Ende des 19. Jahrhunderts nachweist, der als Theresienthaler Glas verkauft wurde. Das malerische Dekor mit dem Motiv eines Landsknechts erinnert zwar an Theresienthaler Darstellungen, das identische Dekor konnte aber in einer Buchenauer Preisliste nachgewiesen werden und so Buchenau zugeschrieben werden.<sup>41</sup> Dieses Beispiel demonstriert, dass die stilkritische Analyse des Dekors ohne Rückgriff auf Preislisten oder andere Quellen in Hinsicht auf die Zuschreibung nicht ausschlaggebend sein darf.

<sup>38</sup> Vgl. Buse: *Identifikation und Zuschreibung*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch8.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>39</sup> Jentsch 2004, S. 148–149.

<sup>40</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 115.

<sup>41</sup> Vgl. Warthorst 2005 C, S. 45.

#### 4.4. Zuschreibung nach Maßen

Zurückkommend auf die Preislisten spielt noch ein anderes Kriterium bei der Zuschreibung eines Glases eine wichtige Rolle, nämlich die exakte Höhenangabe. Wenn in Registern und Preisverzeichnissen Höhenangaben gemacht werden, sind sie ein Faktor, der nicht außer Acht gelassen werden kann; insbesondere Neuner-Warthorst und Warthorst verweisen auf die diesbezügliche Zuverlässigkeit der Preislisten.<sup>42</sup>

Zunächst muss dabei aber in Betracht gezogen werden, dass – bedingt durch die handwerkliche Produktion – immer geringfügige Unterschiede zwischen den einzelnen Chargen einer Glashütte entstehen können, es sogar müssen, da es sich eben um keine industrielle Serienfertigung handelt. Wie bereits eingangs beschrieben, ist es ein unbestreitbares Faktum, dass ein Holzmodell immer weiter ausgebrannt wird, wodurch es zu Abweichungen in der Außenkontur von Gläsern kommen kann. Auch Stiele können, ob angesetzt oder gezogen, in Höhe, Dicke und Form different ausfallen, da die Abschätzung der benötigten Glasmenge und der Abgleich zum Papier- bzw. in diesem Fall dann schon zum Metallschnitt allein auf Augenmaß und Erfahrung des Glasmachermeisters beruhen. Nicht umsonst gibt es in jeder Glasmanufaktur eine Sortiererei, die sechs oder zwölf möglichst in Höhe, Wandstärke und Formgebung ähnliche Gläser zusammenstellt.<sup>43</sup> Noch heute werden beim Verkauf oder Versand von Gläsern in Theresienthal die optimal zusammenpassenden Gläser ausgewählt, da Schwankungen nun einmal das Merkmal der traditionellen Herstellung von Glas sind. Interessant liest sich in diesem Zusammenhang ein Quellentext der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, der den zeitgenössischen Anspruch auf perfekt identische Gläser scharf kritisiert:

Aber das Trinkglas von Qualität ist ja gar nie Maschinenarbeit! Tut nichts, dann hat es eben Maschinenarbeit zu heucheln, es hat einfach in absoluter Kongruenz Parade zu stehen! – Was für eine Feldwebelästhetik! – Statt sich kleiner Unregelmäßigkeiten und geringfügiger Durchbrechungen der starren Gleichheit zu freuen und in ihnen den Rhythmus der Arbeit und einen Wessenzug der Handarbeit zu erkennen und zu achten, bürdet man mit dem schrullenhaften Begehren nach letzter Präzision den Glashütten eine neue Last auf, vermehrt den ‚Ausschuß‘ und verteuert damit ohne Not die Erzeugnisse.<sup>44</sup>

Ein weiterer Aspekt, der erst durch die intensive Beschäftigung mit den Papierschnitten offenbar wird, sind die Ungenauigkeiten, die beim Duplizieren auftreten können. Sucht man alle Schnitte einer Serie oder eines Trinksatzes zusammen, die an diversen Stellen des größtenteils ungeordneten Archivs liegen können, so begegnet man manchmal einer erstaunlichen Fülle von Formen. Teilweise begegnet man Weinkelchen innerhalb eines Satzes in sieben oder acht verschiedenen Höhen und Volumina. So existieren z. B. mehrere, man ist geneigt zu sagen, Dutzende Varianten des *Bols-Likörglases*, offenbar ein in der Form speziell für die Gewürzliköre der niederländischen Firma Lucas Bols entworfenen Glas mit einer tulpenförmigen, d. h. geschwungenen und ausgestellten Kuppel. Da die Form auf einem Werbeplakat der Destillerie, gestaltet 1901 von dem Künstler Privat Livemont (1861–1936),<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Vgl. z. B. Neuner-Warthorst 2003 A, S. 40.

<sup>43</sup> Vgl. Buse: *Identifikation und Zuschreibung*, a. a. O.

<sup>44</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 23.

<sup>45</sup> Vgl. Schoonbroodt 2007, S. 120: Nr. 36.

zu sehen ist, kann der Formentwurf selbst nicht Theresienthal zugeordnet werden. Noch heute verkauft die Firma Lucas Bols übrigens solche Tulpengläser.<sup>46</sup> Die Papierschnitte sind sich zwar formal sehr ähnlich, aber nicht identisch, und weisen Differenzen nicht nur in der Höhe, sondern auch bei der Form der Kuppa, dem Verlauf der Außenlinie, dem Durchmesser der Bodenplatte oder des Mundrandes, der Dicke des Stängels usw. auf.



Abb. 7: Werbeplakat für Lucas Bols von Privat Livemont, 1901.

Abb. 8 und 9 (rechts): *Likörkelch 1224 / Bols* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925.

Schon in der Theresienthaler Preisliste von 1907 taucht der Likörkelch auf<sup>47</sup> und wird dann in dem Katalog von ca. 1920–1925 unter der Bezeichnung 1224 / *Bols* zweimal zum gleichen Preis angeboten,<sup>48</sup> vergleicht man aber die photographischen Abbildungen ist es trotz der unterschiedlichen bildgebenden Blickwinkel ganz offensichtlich, dass es sich um zwei verschiedene Formen handelt. In Tafel 23 ist der untere Bereich der S-förmigen Außenlinie der Kuppa viel ausladender, die Rundung an der mittigen, schmalsten Stelle der Kuppa folglich ausgeprägter und der obere Teil steiler ausgestellt als bei dem auf Tafel 27 abgebildeten Kelch, der nur eine unmerkliche Biegung der Kontur zeigt. Dass es sich nun um formal und entwerferisch gewollte Unterschiede handeln könnte, kann zwar im Allgemeinen nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden – hier jedoch werden beide Gläser mit identischer

<sup>46</sup> Vgl. den Onlineshop von Lucas Bols B.V., in: <http://shop.bols.com/en/glassware/26-bols-1575-tulip-glass-70133710.html>, sowie: <http://shop.bols.com/en/83--slurping-tulip-glas-70133799.html>, beide aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>47</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1907, Teil IV, Taf. XII, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 100 und S. 102: Abb. 90.

<sup>48</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 23, Reg. zu Taf. 23, Taf. 27 und Reg. zu Taf. 27.



Nummer und Beschreibung angeboten und müssten entsprechend formgleich sein. Es muss sich also in diesem Fall um eine vom Produzenten vorausgesetzte und für den Rezipienten akzeptable Varianz handeln. Betrachtet man aber die Fülle der erhaltenen Schnitte der *Bols-Likörgläser* mit diesmal weder funktional noch künstlerisch zu rechtfertigenden weil minimalen Differenzen, muss man zumindest in manchen Fällen von Ungenauigkeiten bei den Duplizierungen der Schnitte ausgehen. Teilweise erkennt man auf den Schnitten noch entlang der Schnittkanten eine relativ dicke Linie, die wohl vom Übertragen des Originals herrührt; wurde dann aber die Außenlinie der nachgezeichneten Bleistiftlinie ausgeschnitten, könnte dieses Vorgehen die endgültige Veränderung der Form um Minima erklären. Vervielfältigt man den Schnitt nun weiter auf Basis des schon verfälschten Duplikats, können Schwankungen und Verzerrungen von ein, zwei oder auch mehr Millimetern entstehen. Für andere Schnitte kann dagegen auch von bewussten Formveränderungen, wie z. B. einer Verlängerung des Stiels, ausgegangen werden, da teilweise auf den Schnitten mit Notizen, wie „alt“ und „neu“, „klein“ und „groß“, auf die Unterschiede hingewiesen wird. Dies kann mit der Anpassung von bestehenden Serien an modernere stilistische Tendenzen zusammenhängen oder auch mit spezifischen Sonderanfertigungen für bestimmte Kunden einhergehen, wobei dann häufig noch die Kundennamen und die bestellte Stückzahl direkt auf dem Schnitt vermerkt sind.<sup>49</sup> Es existiert insofern zwar wohl beim Entwurf, aber schon beim Schnitt keine absolut verlässliche Höhe.



Abb. 10–12: Papierschnitte des *Likörkelchs* 1224 / *Bols* in drei Varianten  
(links und Mitte je 12,2 cm, rechts 14,7 cm hoch), ATH.

Konzentriert man sich auf die Höhe nicht der Entwürfe, sondern der realen Gläser, um einen Vergleich zu ziehen, sieht man sich mit der nächsten Problematik konfrontiert. Womöglich entspricht die jetzige Höhe nicht mehr den ursprünglichen Maßen, da es im Handel mit alten Gläsern eine gängige Praxis ist, die durch den jahre- oder jahrzehntelangen Gebrauch abgestoßenen Ränder abzuschleifen. Emp-

<sup>49</sup> Bolsgläser lassen sich in Theresienthal übrigens auch noch in der Preisliste von 1965 nachweisen; vgl. ATH; Preisliste Theresienthal 1965, S. 51. Zuletzt tauchen sie als Teil des Trinksatzes *Connaisseur* in einer Broschüre von Ende der neunziger Jahre wieder auf; vgl. ATH; Theresienthal Bavaria 1421. Eine Collection von feinstem Krystallglas aus einer der ältesten Glashütten der Welt, ca. 1997–2000, S. 16.

fohlen werden kann diese falsch verstandene Rettungsmaßnahme nicht, da sie die Proportionen des Glases meist nachteilig verzerrt und eben auch die Höhe reduziert.<sup>50</sup>

Bezogen auf die Theresienthaler Gläser stellt sich das Problem der exakten oder nicht exakten Höhe nur marginal dar, weil im Gegensatz zu anderen Glasfabriken in den meisten Preislisten nur grobe Hinweise, wie etwa in der Preisliste von ca. 1888–1890 „in 1/5 Größe“<sup>51</sup>, vermerkt wurden. Allein wegen der zwar maßstabsgetreuen, aber dennoch ungenaueren Verkleinerung kann also prinzipiell nicht von völlig exakten Maßen gesprochen werden. Abschließend soll hier eine Zusammenfassung der Debatte um die Zuschreibungsfähigkeit nach Maßen von Buse zitiert werden, die klarstellt, dass eine Zuschreibung eben auch als solche und nicht als Sicherung verstanden werden muss:

Für die Identifikation der Gläser und ihre Zuschreibung zu einer bestimmten Glashütte bedeutet dies nun: Das postulierte exakte Maß [...] kann so noch nicht einmal eine notwendige, geschweige denn eine hinreichende Bedingung für die Zuschreibung eines bestimmten Glases sein. Vielmehr müssen andere Kriterien wie das Dekor, weitere Formelemente, die Farbe und die Beschaffenheit der Glasmasse etc. zur Herkunftsbestimmung hinzugezogen werden. Dabei wird eine absolute Sicherheit meist nicht erreicht werden können, wohl aber eine hohe Wahrscheinlichkeit, die solange zu gelten hat, wie sie nicht widerlegt wird. Unwissenschaftlich ist nicht die Zuschreibung aufgrund von mit Wahrscheinlichkeit zutreffenden Annahmen, sondern die Abschreibung aufgrund von Kriterien, deren Stichhaltigkeit lediglich postuliert aber nie bewiesen oder gar, wie die These vom exakten Maß, widerlegt wurde. Mit anderen Worten: Eine begründete (nicht bloß vermutende) Zuschreibung eines Glases hat so lange zu gelten, bis sie durch eine besser begründete Zuschreibung widerlegt wird.<sup>52</sup>

#### 4.5. Theresienthaler Glasmarken und Schriftzüge

Bei jüngeren Gläsern, etwa seit Beginn des 20. Jahrhunderts, ist unter Umständen auch eine Identifizierung durch Glasmarken oder erhaltene originale Aufkleber möglich; ebenso kann die Kenntnis der spezifischen Signets und Schriftzüge die Datierung von Prospekten oder Preislisten erleichtern, weshalb hier ein Überblick über die diesbezüglichen Entwicklungen gegeben werden soll.<sup>53</sup> Im Zusammenhang mit Theresienthal muss ein immer wieder anzutreffendes Missverständnis grundsätzlich ausgeräumt werden. So werden Gläser, die eine irgendwie geartete Krone als Gravur oder Bemalung aufweisen, immer wieder gerne Theresienthal zugeordnet. Dies mag einerseits mit den in der Preisliste von 1907 auf den ersten Seiten als Beispiele für Gravurmuster abgebildeten Kronen zusammenhängen,<sup>54</sup> andererseits mit der tatsächlichen Verwendung bestimmter Kronen in den Theresienthaler Signets. Fest steht aber: Nicht jedes Glas mit einem beliebigen Kronendekor stammt aus Theresienthal.

<sup>50</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2002, S. 31.

<sup>51</sup> Buse 2007 A, S. 57.

<sup>52</sup> Buse: *Identifikation und Zuschreibung*, a. a. O.

<sup>53</sup> Vgl. zu der hier ausgeführten Thematik der Theresienthaler Glasmarken Buse 2009 D und Buse 2012, sowie Buse: *Identifikation und Zuschreibung*, a. a. O.

<sup>54</sup> Vgl. Buse 2009 D, S. 14.

Für das 19. Jahrhundert sind keine Marken oder Signaturen bekannt. Das älteste nachweisbare Signet – noch ohne ein Kronenmotiv – zeigt ein vereinfachtes, mit weißen Linien gezeichnetes Kristallglas, das in seinem Schaft die lang gezogenen, ineinander gestellten Buchstaben T und H aufweist. Rundherum, ebenfalls in weißer Schrift auf dem schwarzen Grund, ist vermerkt *Theresienthaler Krystallglas Fabrik Bayern*; Anfang und gleichzeitig Ende des Schriftzugs wird von einem kleinen fünfzackigen Stern markiert, der unter dem Fuß des abgebildeten Glases zu sehen ist. Es ist um 1907 nachweisbar<sup>55</sup> und taucht bis Ende der fünfziger Jahre auf verschiedenen Dokumenten der Firma auf. Es ist auch in der Preisliste von ca. 1925-30 und auf einem Faltblatt von um 1950 von F. Schmidt & Company, dem Handelsvertreter Theresienthals für die USA, zu finden.<sup>56</sup>

Ab ca. 1915 ist ein weiteres ovales Markenzeichen nachweisbar, das ebenfalls ein ligiertes TH, in der leicht geschwungenen, aber nicht mehr so lang gestreckten Form des älteren Signets, ins Zentrum stellt, aber noch zusätzlich mit einer umlaufenden Zierlinie begrenzt, die an einen Spitzenrand erinnert.<sup>57</sup> Es findet sich als Ätzmarke auf verschiedenen farbigen Gläsern und prangt auch prominent auf dem Deckblatt des zugehörigen Katalogs zu Vasen und Ziergläser von ca. 1915–1918. Das Zeichen existiert auch in einer reduzierten, dafür goldfarbenen Variante, die kombiniert mit dem Schriftzug *Theresienthal. Fine Glass* offenbar für den angloamerikanischen Markt gedacht war.



Abb. 13–18: Signets Theresienthals.

Ab ca. 1931 findet sich das zusammengesetzte *TH* in einer stark vereinfachten, klaren Form auf Katalogen und Unterlagen der Glashütte; nach dem Zweiten Weltkrieg wird es nun in Schwarz auf Weiß, zusätzlich von einer darüber gesetzten, fünfzackigen Ritterkrone (entsprechend des Adelsstands der Familie von Poschinger) begleitet.<sup>58</sup> Dieses in den Jahren zwischen 1959 bis 1982 verwendete kreisrunde Markenzeichen zeigt in rundem, nur von der Krone unterbrochenem Bogen den Vermerk *Kristall Theresienthal Germany*, die einzelnen Worte sind dabei abgetrennt durch kleine Punkte. Ein fast identischer goldfarbener Aufkleber mit *TH* und Krone notiert nur *Theresienthal Germany*. Das Signet wurde auch in einer sehr vereinfachten, linearen Version, über dem ligierten *TH* sieht man nur eine ange deutete Krone, als sandgestrahlte Marke verwendet.

<sup>55</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 2 und S. 4.

<sup>56</sup> Vgl. ATH; Theresienthal. Fine Crystal, represented in the United States by the F. Schmidt & Company, 101 Bedford Street, Stamford, Conn., nach 1949.

<sup>57</sup> Vgl. Buse 2009 D, S. 15.

<sup>58</sup> Auf dem Papier mancher erhaltener Briefe von der Hand Henriette von Poschingers verwendet sie ebenfalls ein Signet mit einer Ritterkrone; vgl. DtLAM, A: Hertz, 22950; Brief von Henriette von Poschinger an Wilhelm Hertz, datiert auf den 05.01., vermutlich zwischen 1869 und 1873, sowie DtLAM, A: Hertz, 23066; Brief von Henriette von Poschinger an Wilhelm Hertz vom 18.11.1873.

Von Mitte der siebziger bis Mitte der achtziger Jahre finden verschiedene runde Aufkleber Anwendung, die nur noch mit der fünfzackigen Krone und dem Namen der Glasfabrik versehen sind.

Unter der Leitung der Firma Hutschenreuther, wurden Marken mit Königskronen eingeführt, die eigentlich im Zusammenhang mit der Theresienthaler Geschichte keinen Sinn ergeben. Dabei handelt es sich – wohl in Anlehnung an die Krone des Königreichs Bayern unter den Wittelsbachern – um ein simplifiziertes Bild einer Bügelkrone, das in seitlicher Ansicht fünf Bügel zeigt. Der mittlere, frontal dargestellte Bügel besteht wiederum aus einem überlangen T, das mittig von einem sehr kleinen H überschritten ist und im unteren Bereich eine rundliche Verdickung aufweist. Über der oberen, waagrechteten Linie des Buchstabens, die seitlich mit Serifen abgesetzt ist, sieht man ein vierfach untergliedertes Abschlusselement. Die vier seitlichen Bügel ähneln mit ihren Einbuchtungen gekniffenen Bändern, wie sie auf venezianischem Glas des 16. Jahrhunderts und, darauf Bezug nehmend, auf historischen Gläsern Theresienthals zu finden sind. Ab 1982 wurden viereckige Aufkleber verwendet, die weniger ein stimmiges Signet als ein Konglomerat aus Werbeinformationen darstellen: Auf goldenem Grund prangt in dunkelbrauner Farbe ganz oben die beschriebene Königskrone, darunter steht in einzelnen Zeilen und in verschnörkelter Schrift *Theresienthal Bavaria 1421 Germany* und manchmal noch die altertümelnde Notiz *Handgravour*. Hier liegt der Ursprung für den Mythos, der die Rabensteiner Hütte, deren Geschichte bis 1421 zurückverfolgt werden kann, fälschlicherweise als Vorläufer Theresienthals interpretiert.<sup>59</sup>

Die Königskrone hat bis heute überdauert, wurde aber nach dem Neustart Theresienthals zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch einmal überarbeitet, wohl von der Künstlerin und Graphikerin Katharina Glaser-Lichtner (geb. 1969), die 2005 den ersten Katalog der Firma,<sup>60</sup> den Messestand bei der *Ambiente* in Frankfurt und auch die Gestaltung eines damals veröffentlichten Buchs über Theresienthal<sup>61</sup> konzipierte. Die Krone wurde noch sachlicher gestaltet: Der untere Reif ist nun nicht mehr segmentiert, sondern ein schnurgerader, dicker Balken, die Bügel verjüngen sich nach unten etwas und sind graziler gestaltet, das T wirkt nach unten hin ebenfalls etwas schmaler, bewahrt sich aber weiterhin das abgerundete Ende. Vor allem ist das H vergrößert und prominenter in die Mitte des Emblems gesetzt. Auf den oberen Aufsatz wurde völlig verzichtet. Das Kollektionsbuch verwendet die Krone von 2005 auf dem Cover als weißes Logo und auf den Katalogseiten als schwarzes Logo. Heute wird die Krone wieder in einer goldfarbenen Variante eingesetzt; als sandgestrahlte Marke wird die Königskrone ebenfalls noch immer verwendet.

Ein Aspekt, der weniger mit der Zuschreibungsproblematik, als vielmehr mit dem Image Theresienthals zusammenhängt, betrifft die verwendeten Schriftzüge und ihren Wandel in der Geschichte der Glashütte. Im 19. Jahrhundert wurden die Titelblätter der Preislisten Theresienthals zumeist mit einem Sammelsurium aus verschiedenen Schriften gestaltet. Ästhetisch ansprechend ist vor allem das Titelblatt der ältesten erhaltenen Preisliste von ca. 1838–1840, bei der eine idyllisch anmutende (und wohl auch idealisierte)<sup>62</sup> Ansicht der Manufaktur abgebildet ist. Darunter liest man in einer klaren, auf latei-

<sup>59</sup> Siehe auch Kuenheim Stiftung et al. 2005, Literatur-, Quellen- und Bildnachweis, Abschnitt *Tradition in Bewegung*, o. S.

<sup>60</sup> ATH; Preisliste Theresienthal 2005.

<sup>61</sup> Kuenheim Stiftung et al. 2005.

<sup>62</sup> Buse 2008, S. 12.

nischem Stil beruhenden Schrift *Königl. Bayer. privil. CRYSTALL-GLAS-FABRIK THERESIENTHAL*, im eigentlichen Preisverzeichnis sind die Überschriften in altdeutscher Schrift abgesetzt. Danach bleibt es bei dem Wechsel zwischen altdeutschen und lateinischen Buchstaben, nur die Preisliste von ca. 1888–1890 verwendet ausschließlich die altdeutsche Schrift.

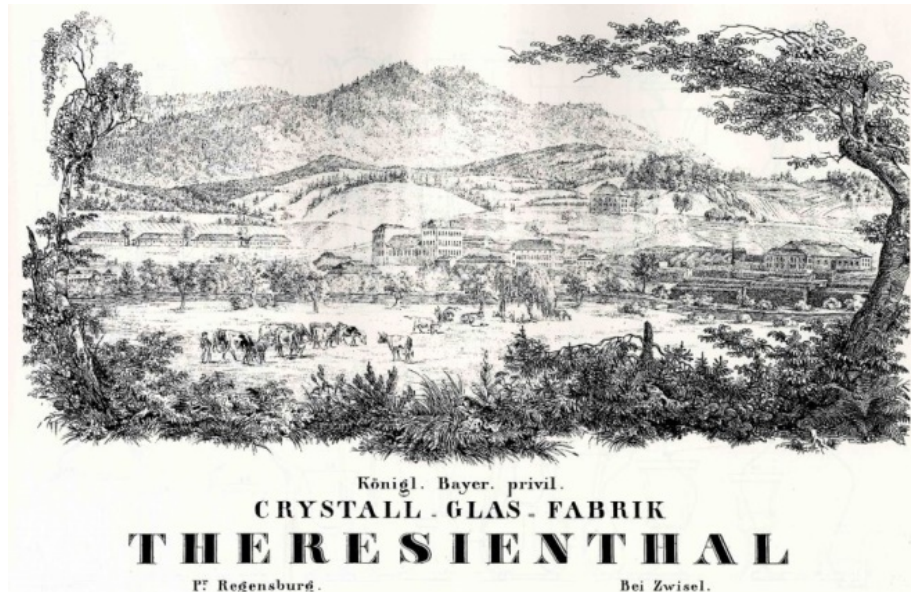


Abb. 19: Deckblatt der Preisliste Theresienthal ca. 1938–1940.

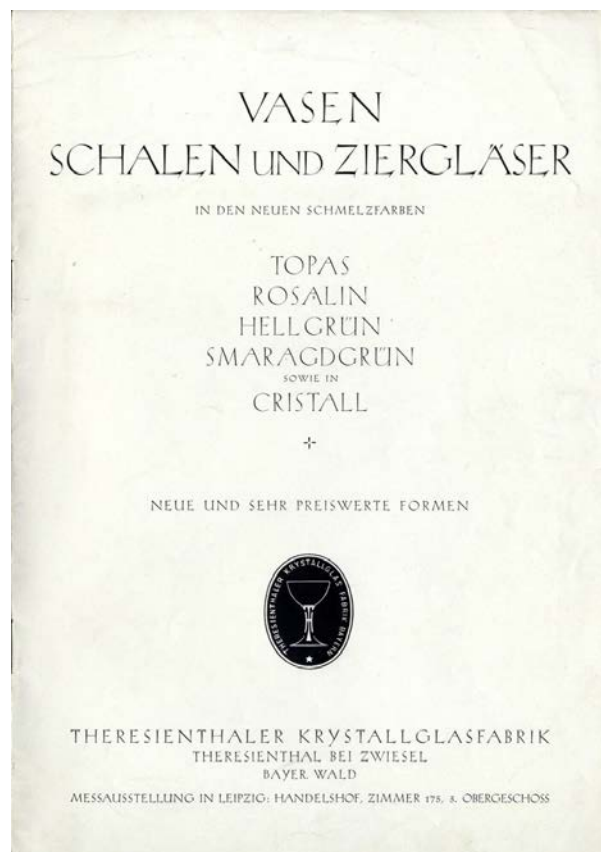


Abb. 20: Deckblatt der Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.



Die Cover der Preislisten des 20. Jahrhunderts werden wieder mit sachlichen lateinischen Majuskeln gestaltet, auch die Preislisten der zwanziger und dreißiger Jahre greifen auf schlichte Schriftzüge zurück, teils mit, teils ohne Serifen, manchmal graziler, manchmal plakativ.

Interessant sind hierbei sechs undatierte Entwürfe für Titelblätter, die von unbekannter Hand in ein im Archiv der Familie Gangkofner aufbewahrtes Skizzenbuch eingezeichnet wurden:<sup>63</sup> Sie variieren alle einen Schriftzug in Großbuchstaben und binden in ornamentale, meist geradlinige Dekore das älteste Logo der Glashütte ein, den Kelch mit dem *TH* im Schaft. Stilistisch verweisen sie auf das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und sind womöglich erste Versuche für die dann später noch zurückgenommene Gestaltung der Preisliste von 1907 im graphischen Stil des Wiener Sezessionismus. Eine offensichtlich von Hans von Poschinger entworfene Annonce von 1925 verwendet in prominenten Großbuchstaben nur die Hinweise *THERESIENTHAL* und *GLAS*, dann etwas kleiner *DIE BEKANNTE QUALITÄTSMARKE* und erst darunter die vollständigen Angaben zur Manufaktur.



Abb. 21 und 22: Zeichnungen aus einem Skizzenbuch, vermutlich für die Preisliste von 1907 entworfen.

Während zuvor sachliche Majuskeln das Gesicht Theresienthals nach außen prägen, wird in den Preislisten der dreißiger Jahre mit dem Titel *Letzte Neuheiten* eine geschwungene Schreibschrift eingeführt. Ab den fünfziger Jahren, wohl zuerst in Prospekten für den amerikanischen Markt, wurde eine sehr grazile, dünnlinige Schreibschrift auch für den Firmennamen verwendet, die eine völlig andere Stimmung vermittelt. Es geht hier weniger um die Demonstration von Stabilität oder Selbstvertrauen wie bisher, sondern vielmehr um eine gewisse Leichtigkeit. Im Archiv der Glashütte sind zwei dünne Faltblätter erhalten, die eindeutig für die Verwendung der Geschäfte in den USA in Verbindung mit der

<sup>63</sup> ATG; Skizzenbuch, undatiert.

dortigen Handelsvertretung gedacht waren.<sup>64</sup> In beiden wird der Firmenname mit einer leicht verschnörkelten Initiale begonnen und wirkt sehr elegant in Szene gesetzt. Für Deutschland selbst sind in Werbeanzeigen, die sich wahrscheinlich auf die sechziger und siebziger Jahre datieren lassen, ebenfalls Schreibschriften verwendet worden, allerdings wirken sie etwas weniger verfeinert, die Schrift ist dicker, plakativer und hat nicht einen so harmonischen Fluss wie die älteren Formen. Zusätzlich wird mit dem Slogan *DAS SCHÖNE GLAS* geworben.<sup>65</sup> Ab den achtziger Jahren wird die Schreibschrift weiter ausgeschmückt, nun wird nicht nur die Initiale Theresienthals, sondern auch noch das B von *Bavaria* verschnörkelt, was eine schlechtere Leserlichkeit zur Folge hat.<sup>66</sup>

Nach dem Neustart Theresienthals findet ein harter Schnitt statt: Während die Königskrone als eigenständiges Logo beibehalten wird, gesellt sich ihr ein gesperrt gesetzter Schriftzug aus Majuskeln hinzu. Das wirkt zwar ebenso frisch wie modern und hatte vor allem im Hinblick auf eine Absetzung zu dem Stil der achtziger und neunziger Jahre sicherlich seine Berechtigung; ein großer Nachteil liegt allerdings auch hier in der Unleserlichkeit. Der heutige Gesellschafter Max von Schnurbein führte schließlich 2009/2010 einen neuen Schriftzug ein, der die Eleganz der fünfziger Jahre wieder aufgreift. Die dünnere Schreibschrift zeigt einen ansprechenden Schwung und verbindet – rekurrierend auf das besondere Merkmal der Schriftzüge der fünfziger Jahre – die Initiale T mit der folgenden Minuskel zu einem miteinander verwobenem *Th*. Dies bildet einen schönen Verweis auf das zusammengestellte *TH*, das die Glasmanufaktur Theresienthal schon seit mehr als 100 Jahren begleitet.



Abb. 23–25: Schriftzüge Theresienthals.

Mit dem Wechsel von den gesperrten Buchstaben hin zur charmanteren Schreibschrift wurde auch ein Austausch der Farbe als Charakteristikum durchgeführt: 2005 war ein ins Goldene schlagender, olivgrüner Farbton eingeführt worden, der einerseits die gegen Ende des 20. Jahrhunderts häufig in den Signets verwendeten goldenen und bräunlichen Farben aufgreift, andererseits auf das für Theresienthal als typisch angenommene Waldgrün oder das Antikgrün des Historismus verweist. Hier ist ein fragwürdiger Weg beschriftet worden, da der grünliche Ton des Waldgrüns ja genau das war, was Franz Steigerwald bei der Gründung Theresienthals nicht produzieren wollte: Es ging ihm und auch König Ludwig I., der ihn maßgeblich unterstützte, um die Produktion von klarem, reinen Glas in Bayern. Es gab zwar während des Historismus eine altdeutsche Phase, in der das sogenannte Antikgrün modern wurde, das in Theresienthal auch in Form von Repliken, insbesondere bei Reproduktionen

<sup>64</sup> ATH; Theresienthal. Fine Crystal, represented in the United States by the F. Schmidt & Company, 101 Bedford Street, Stamford, Conn., nach 1949, sowie ATH; Invitation by the Theresienthaler Krystallglasfabrik. Theresienthal shows its fine crystal at the international trade fair Chicago, 7–20 August 1950, gedruckt in München, 1950.

<sup>65</sup> ATH; Vorlagen für Werbeanzeigen, ca. 1960–1980.

<sup>66</sup> ATH; Verschiedene Prospekte und Flyer, undatiert.

historistischer Römer, bis heute eine gewisse, wenn auch untergeordnete Rolle spielt. Das Antikgrün als das angeblich zentrale Charakteristikum Theresienthals so in den Vordergrund zu stellen, vereinfacht den hohen Anspruch hin zum transparenten, perfekten Glas, der in Theresienthal zu jeder Zeit galt, auf eine nicht treffende Weise. Schnurbeins Änderung der Firmenfarben zu einer frischen Kombination aus Weiß und einem hellen Blau, die auf eine dezente Weise auf die bayerischen Landesfarben zurückgreift, erscheint insofern nachvollziehbar und steht in einer logischen Beziehung zur Geschichte Theresienthals.

#### 4.6. Zuschreibungspraxis

Abschließend gilt es nun, den Blick darauf zu richten, wie mit den vielen Stolpersteinen bei der Zuschreibung von möglichem Theresienthaler Glas umgegangen wird. Hat man erst einmal verinnerlicht, wie komplex ein Zuschreibungsvorgang sein müsste und wie wenig Zeit und Mühe in den Sammlungen aufgrund der eng gesteckten personellen wie finanziellen Ressourcen heute darauf verwendet werden kann, sind Irrtümer bis zu einem gewissen Grad verständlich. Problematisch wird es aber, wenn Behauptungen aufrecht erhalten werden, die einer gesicherten Grundlage entbehren. So verhält es sich bei der Sammlung im Glasmuseum Theresienthal, bei der – trotz des großen Engagements der Familie Gangkofner und in nicht genug zu betonender Weise von Sylvia Süß, der sich stark einbringenden Betreuerin der Sammlung – die durchaus anfechtbare Leitlinie verfolgt wird, dass alles, was im Glasmuseum Theresienthal ausgestellt ist, auch von Theresienthaler Provenienz sein muss.

Es ist belegbar, dass der Großteil des Museumsbestands aus Teilen der ehemaligen Mustersammlung der Glasmanufaktur besteht;<sup>67</sup> allerdings ist hierbei schon nicht auszuschließen, dass auch Vergleichsprodukte anderer Firmen, etwa Vergleichsobjekte oder Geschenke, Aufnahme gefunden haben könnten. Wie Gropplero di Troppenburg bemerkt, sind in der Sammlung ebenfalls Importstücke aus Böhmen enthalten.<sup>68</sup> Es ist ebenso nachweisbar, dass Stücke aus Schachtenbach, die wohl wie die böhmischen Gläser ihren Weg nach Theresienthal durch die familiäre Vernetzung über Henriette von Poschinger, geb. Steigerwald, fanden, sich noch Ende der zwanziger Jahre im Besitz der Brüder Hans und Egon von Poschinger dokumentieren lassen.<sup>69</sup> Interessanterweise handelt es sich dabei um geschliffene Gläser aus farblosem Glas, wohingegen sich momentan eine Neigung nachzeichnen lässt, ausschließlich Stücke aus Alabasterglas oder überhaupt opake Gläser, die im Glasmuseum verwahrt werden, prinzipiell Schachtenbach zuzuschreiben.<sup>70</sup> Dies ist aber deshalb problematisch, weil nachweislich auch in Theresienthal von Anfang an Alabasterglas produziert wurde, wie aus den Berichten zu der Ausstellung in Nürnberg 1840 ersichtlich wird. Hinzu kommt, dass es keine Nachweise darüber

<sup>67</sup> Max Gangkofner beschreibt den Kontext, aus dem die Gläser stammen folgendermaßen: „Als ich vor 25 Jahren nach Theresienthal kam, erfuhr ich vom damaligen Besitzer, Herrn von Poschinger, daß am Dachboden sehr viele alte Gläser lagern. Da die Glashütte damals eine kritische Zeit durchstehen mußte, hatten wir das alte Glas auf dem Dachboden zunächst völlig vergessen. Zu dieser Zeit suchten wir nach Verbesserungsmöglichkeiten im Verkauf. Da tauchte der Gedanke auf, das alte Glas als Werbefaktor für die jetzige Produktion zu verwenden. Hieraus entstand die Gründung des heutigen Museums.“ Gangkofner 1985.

<sup>68</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 42: Anm. 108; siehe beispielsweise für die Verortung eines Pokals nach Nordböhmen auch S. 35: Anm. 83, S. 144, sowie Abb. 49 und die zugehörige Beschreibung auf S. 282.

<sup>69</sup> Vgl. Mauder 1928 B, Abb. auf S. 586 und 587, Mauder 1941, S. 14 und S. 16: Abb., sowie Dirscherl 1938, S. 46.

<sup>70</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 15.



gibt, ob Max Gangkofner nicht vielleicht auch ab den siebziger Jahren weitere Ankäufe unklarer Provenienz getätigt hat oder womöglich Stücke aus einer privaten Sammlung Gangkofners integriert wurden. Es existieren weder Inventarlisten noch Führer, Kataloge oder sonstige Aufzeichnungen über den Museumsbestand. Schon Gropplero di Troppenburg kritisiert 1988 – wohl im Hinblick auf die Sammlung im Museumsschlösschen – die gängige Praxis der willkürlichen Zuschreibungen und verdeutlicht, dass der heutige Aufbewahrungsort von Gläsern nicht mit dem Entstehungsort gleichzusetzen ist.<sup>71</sup> Festzuhalten ist zunächst also, dass mit einer erhöhten Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden kann, dass nicht alles, was heute im Glasmuseum Theresienthal steht, zwingend in Theresienthal produziert wurde.<sup>72</sup>

Spinnt man diesen Gedanken weiter, stellt sich ebenso die Frage, ob ausnahmslos alle Archivalien, die sowohl im Archiv der Familie Gangkofner als auch in Theresienthal erhalten geblieben sind, und hierbei sind ausdrücklich die Papierschnitte inkludiert, automatisch auch im Zusammenhang mit den Produkten Theresienthals stehen müssen. Warthorst konnte anhand von Abbildungen der schon mehrfach erwähnten Theresienthaler Publikation von 2005 nachweisen, dass mit einer hohen Sicherheit auch Unterlagen fremder Provenienz zu finden sind.<sup>73</sup> Es handelt sich hierbei um aquarellierte Musterzeichnungen von Stängelgläsern aus der Jugendstilzeit, die ein gemaltes Dekor aus sich über die Kuppel ziehenden Blütenblättern zeigen, wie es für Theresienthal zumindest nicht untypisch ist. Die auf der Musterzeichnung angegebenen Modellnummern passen aber weder zeitlich noch schematisch in die Theresienthaler Nummerierungssysteme. Zudem tauchen sowohl Form als auch Dekore dieser Gläser, anders als zu erwarten wäre, nicht in den Preislisten von 1903 und 1907 auf. Folglich müssen die Zeichnungen mit einer hohen Wahrscheinlichkeit einer anderen Glashütte zugeschrieben werden. Warthorst verweist zugleich auf einen passenden Jugendstilrömer, den er der Glashütte Buchenau zuschreibt.

Auf dieser theoretischen Grundlage muss man damit rechnen, dass nicht jeder Papierschnitt im Theresienthaler Archiv auch zwangsläufig aus Theresienthal stammt. Manche der späteren Schnitte könnten der beidseitigen Verbindung von Max Gangkofner mit Theresienthal und gleichzeitig dem Umkreis der Glasfachschule Zwiesel entsprungen sein. Sicher ist, dass sogar wenige, recht jung wirkende Kartons mit dem Vermerk *Bärenhütte* in Theresienthal verwahrt werden, wobei unklar ist, ob sich das auf die gleichnamige Glashütte in Weißwasser in der Oberlausitz<sup>74</sup> beziehen könnte oder der umgangssprachliche Name einer Hütte der Region gemeint ist. Womöglich könnten sogar Schnitte aus der Glashütte Buchenau aufgekauft worden sein, wie Warthorst mutmaßt:

<sup>71</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 17: Anm. 21.

<sup>72</sup> In Gesprächen sowohl mit Stephan Buse als auch mit Karl-Wilhelm Warthorst teilten mir die beiden Experten für Theresienthaler Glas mit, dass auch sie Bedenken gegenüber der Provenienz mancher Stücke des Glasmuseums hegen; siehe dazu auch Warthorst 2007, S. 39. Es wäre wünschenswert, sowohl die ausgestellten Gläser als auch die von Randolph Ditz vorerst gesicherten Stücke aus dem Besitz der Familie Gangkofner umfassend zu katalogisieren und wo möglich zu identifizieren. Im Fall Theresienthals ließe sich dies mithilfe der erhaltenen Preislisten und Papierschnitte bewerkstelligen; dieses für die Forschung wertvolle Unterfangen würde allerdings sowohl zeitliche als auch finanzielle Ressourcen benötigen und zudem eine gemeinsame Linie der beteiligten Parteien voraussetzen.

<sup>73</sup> Vgl. Warthorst 2007, S. 39, sowie die besprochenen Abbildungen in: Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. *Jugendstil*, o. S., Abb. mit Bezeichnung: „Theresienthal war eine der führenden Manufakturen für Jugendstil-Gläser.“ Die Zeichnungen werden im Archiv des Theresienthaler Glasmuseums (ATG) verwahrt.

<sup>74</sup> Vgl. die Informationen des Glasmuseums Weißwassers auf <http://www.glasmuseum-weisswasser.de/>, insbesondere Marschner, Hans-Dieter: *Die Entwicklung der Glasindustrie in Weißwasser*, in: [http://www.glasmuseum-weisswasser.de/08\\_marschner.pdf](http://www.glasmuseum-weisswasser.de/08_marschner.pdf), aufgerufen am 16.10.2014.

Als die Glashüttenwerke Buchenau 1931 ihre Produktion einstellten, hat der letzte Gutsverwalter alles, was nicht niet- und nagelfest war, auf vermutlich nicht ganz legale Weise zu Geld gemacht. Darauf weist unter anderem ein Schreiben im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München hin. Es ist davon auszugehen, dass die verantwortlichen Herren in Theresienthal davon Wind bekommen und sich diese Chance nicht haben entgehen lassen, um so günstig in den Besitz eines konkurrierenden Archivs zu gelangen.<sup>75</sup>

Die einzige Möglichkeit, wirklich sicher zu gehen, dass die Form eines Schnittes, egal woher er zuerst stammen mag, auch wirklich in Theresienthal als Glas produziert worden ist, liegt darin, auch noch die in Theresienthal erhaltene Sammlung von Holzmodellen aufzuarbeiten. Diesen Aspekt sollte man immer im Hinterkopf behalten, wenn auf Basis von sich heute in Theresienthal befindlichen Archivalien Zuschreibungen getätigt werden.

Buse dagegen versucht, die Unübersichtlichkeit der Zuschreibungen zu klären, indem er aufzählt, wann Gläser mit einer hoher Wahrscheinlichkeit Theresienthal zugeschrieben werden können. Dazu zählen zwei Kriterien: zum einen ein aufgetriebener, warmveredelter Rand, da in Theresienthal vor allem die Technik des kalten Absprengens Anwendung fand und findet, zum anderen vorhandene Abrissstellen oder Heftmarken auf dem Boden, die üblicherweise abgeschliffen wurden.<sup>76</sup> Zumindest erstere Aussage trifft zwar für weite Teile der Theresienthaler Produkte zu, allerdings finden sich in einer bisher nicht wissenschaftlich aufbereiteten Preisliste von ca. 1878–1880 mehrere Service mit „verschmolzenem Rande“,<sup>77</sup> so dass auch diese Feststellung nicht unumstößlich ist.

Die beste Empfehlung bei Zuschreibungen liegt also darin, Vorsicht walten zu lassen. Ob man dabei so rigoros sein muss und nur noch die Angabe macht, dass der Hersteller nun einmal unbekannt sei,<sup>78</sup> muss jeder Glasforscher selbst entscheiden. Eine gewisse Wertschätzung sollte aber nach Ansicht d. V. auch der Erfahrung des Auges bei Forschern und Sammlern zukommen. Insgesamt ist es gerechtfertigt, eine mit Argumenten ausgestattete und wohlbegründete Zuschreibung so lange gelten zu lassen, bis sie durch noch aussagekräftigere Quellen widerlegt werden kann oder einer besser informierten Zuschreibung Platz machen muss.<sup>79</sup>

<sup>75</sup> Warthorst 2007, S. 39. Die hierin erwähnte Archivalie konnte nicht ausgemacht werden.

<sup>76</sup> Vgl. Buse: *Identifikation und Zuschreibung*, a. a. O. In Köln-Ehrenfeld wurden die Heftmarken entsprechend des Prinzips der kompletten Ofenfertigung dagegen nicht nachträglich entfernt; vgl. Schäfke 1979, S. 22.

<sup>77</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, z. B. fol. 6: *Service H* oder fol. 10: *Service P* und *Q*.

<sup>78</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2003 A, S. 39, vgl. auch die Praxis bei Struß 1998.

<sup>79</sup> Vgl. Buse: *Identifikation und Zuschreibung*, a. a. O.

## 5. AUFTAKT IM BIEDERMEIER

### 5.1. Theresienthals Geschichte I – Gründung durch Franz Steigerwald

Theresienthal wurde im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts gegründet, in einer Zeit der Neuausrichtung. Der Wiener Kongress von 1814/15 gab nach den napoleonischen Kriegen Europa ein verändertes Aussehen; der neu erstandene Deutsche Bund schloss die einzelnen souveränen deutschen Staaten, ebenso auch Österreich und Dänemark, lose zusammen und begünstigte eine politische und kulturelle Vormachtstellung der Metropolen München, Berlin, Wien und Kopenhagen.<sup>1</sup> Darunter formierte sich ab 1806 das Königreich Bayern, wo seit 1825 der Wittelsbacher Ludwig I. (1786–1868) regierte und eine Zeit der Blüte für die Künste einleitete. Für die Entwicklung des Kunstgewerbes waren vor allem die nationalen Industrieausstellungen eine wichtige Komponente, um in diesen Plattformen, Vergleiche innerhalb einer Gruppe von Erzeugnissen ziehen zu können. 1822 fand die erste *Gewerbe-Ausstellung* in München statt, die im Wesentlichen als Versuch, die Konkurrenzfähigkeit der bayerischen Produkte gegenüber ausländischen zu demonstrieren, gewertet werden kann.<sup>2</sup> Für den Bereich der Glaswaren, besonders der Hohlglaswaren, konnte das aber nicht gelten, da keine bayerischen Hersteller vertreten waren. Im Katalog sind mit Josef Schmitzberger nur ein Glasschneider und darüber hinaus nur noch ein Glas- und Spiegelverleger gelistet.<sup>3</sup> Offensichtlich lief die Produktion, die ja durch die zahlreichen Hütten im Bayerischen Wald belegt ist, noch nicht auf dem Niveau des Auslands, insbesondere der böhmischen Glashütten.

Entsprechend existierte auch von staatlicher Seite ein Interesse daran, diesen Umstand zu ändern, weshalb 1830 eine Industrie-Prämie ausgesetzt wurde. Die genaue Ausschreibung lautete: „Für Verfertigung geschliffener und geschnittener Gläser im Großen, aus selbst erzeugtem Kristalle, welche den ausländischen sowohl hinsichtlich der Reinheit und Weiße des Glases selbst, als hinsichtlich der geschmackvollen Arbeit und des Preises gleichkommen, 3000 fl.“<sup>4</sup> Es galt also in dreierlei Hinsicht, das Problem zu lösen; was die Klarheit der Glasmasse, die künstlerische Arbeit, die hier mit Schliiff und Gravur gleichgesetzt wird, und – ein nicht zu unterschätzender Aspekt – den angebotenen Preis anging. Es galt also, auch in wirtschaftlicher Hinsicht konkurrenzfähig zu arbeiten, um dem teuren Import von Hohlgläsern eine Alternative entgegenzusetzen.<sup>5</sup> In ganz Bayern gab es nur einen einzigen Bewerber und damit auch Gewinner, nämlich den eingewanderten Böhmen Joseph Schmid, der die Schachtenbachhütte in Rabenstein gepachtet hatte.<sup>6</sup> Die Qualität der Produkte von Schmid, von denen leider kein Stück erhalten ist, wurde auf der nächsten Münchener *Industrieausstellung* 1834 weiterhin gelobt. Bemerkenswerterweise mussten, da in Bayern nichts Gleichwertiges zur Verfügung stand, als Vergleichsobjekte zu seinen eingelieferten Stücken böhmische Gläser herangezogen wer-

<sup>1</sup> Vgl. Winters 2006, S. 33.

<sup>2</sup> Vgl. Seyfert 1988 D, S. 46.

<sup>3</sup> Vgl. Ammann 1823, S. 16: Nr. 83 und Nr. 85. Zu Schmitzberger vgl. Spiegl 2009, S. 52.

<sup>4</sup> Ausschreibung der Industrie-Prämie von 1830, zitiert nach: Schmitz 1835, S. 35–36.

<sup>5</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 29.

<sup>6</sup> Seyfert 1988 D, S. 46.

den, die in Würzburg von dem Glashändler Franz Steigerwald (1789–1861) beschafft werden mussten.<sup>7</sup> Das von ihm gegründete Theresienthal existierte zu diesem Zeitpunkt noch nicht – die häufig behauptete Korrelation zu Rabenstein als Theresienthals Vorläufer ist nicht nachweisbar und entbehrt so jeder Grundlage.<sup>8</sup> Das Preisgericht des polytechnischen Vereins kam im Vergleich zwischen den Gläsern Schmidts und Steigerwalds zu einem zwiespältigen Ergebnis: Während die Klarheit und die Anzahl der Blaseneinschlüsse der Glasmasse bei beiden Erzeugnissen identisch war, sah die Jury bei der Ausführung des Schliffs sogar Vorteile bei Schmid, während die „Darstellungen auf den Gläsern von Steigerwald in artistischer Beziehung mehr wert“<sup>9</sup> gewesen seien.

Die Wurzeln der Familie Steigerwald reichen ebenso wie Schmidts nach Böhmen; im nordböhmischen Haida betrieb sie zunächst eine Glasschleiferei.<sup>10</sup> Franz Steigerwald sen. kam wahrscheinlich bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit seiner Familie nach Würzburg, wo er eine Verkaufsniederlage für böhmisches Glas eröffnete, aber schon 1829 starb.<sup>11</sup> Sein Sohn Franz, der spätere Gründer Theresienthals, fungierte von da ab als Oberhaupt der Familie und übernahm die Firmenleitung, wobei er, wie später noch näher erläutert werden soll, den Glashandel zu einem immer weiter expandierenden und florierenden Unternehmen ausbaute. König Ludwig I. war die Familie Steigerwald wohl seit seiner Kronprinzenzeit in Würzburg ein Begriff.<sup>12</sup> 1830 wurden erste Überlegungen für die Errichtung einer neuen, dem Ausland ebenbürtigen Glashütte in Bayern durch die im Glasbereich bewanderte Familie Steigerwald gemacht, wobei nicht ganz klar ist, wer den Stein zuerst ins Rollen brachte, ob Franz Steigerwald oder der König selbst den Vorschlag machte.<sup>13</sup> Jedenfalls wird anhand des Tonfalls in den erhaltenen Korrespondenzen deutlich, dass beide darauf drängten, die Idee Gestalt annehmen zu lassen. Ludwig I. beauftragte in einem Schreiben im März 1830 seinen damaligen Minister des Inneren, Eduard von Schenk, bei Steigerwald nachzuhaken, unter welchen Konditionen er eine Glashütte errichten könnte.<sup>14</sup> In dem folgenden Briefwechsel zwischen Schenk und Steigerwald wurde schon bald über die Bedingungen und v. a. über die Frage nach dem optimalen Gründungsort diskutiert.<sup>15</sup>

<sup>7</sup> Vgl. Schmitz 1835, S. 35; siehe auch Mauder 1928 B, S. 589.

<sup>8</sup> Es wird immer wieder gerne ein Zusammenhang zwischen Theresienthal und der Rabensteiner Hütte behauptet, deren Anfänge sich tatsächlich bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen lassen; siehe dazu Winkler 1988, S. 15. Allerdings steht die Traditionsgeschichte Rabensteins in keinem Kontext mit der Neugründung Theresienthals durch Franz Steigerwald im 19. Jahrhundert; vgl. Buse 2012, S. 14. Offensichtlich handelt es sich um eine Behauptung, die wohl ab 1982 unter der Leitung der Firma Hutschenreuther werbestrategisch eingesetzt wurde. Sowohl der auf Broschüren, Preislisten und Aufklebern verwendete Schriftzug *Theresienthal Bavaria 1421* als auch die absichtlich fingierte Unternehmensgeschichte müssen als wissenschaftlich nicht korrekte Werbemaßnahmen bewertet werden; siehe hierzu Enzensperger 1982 sowie Gümbel 1983, Merker 1987, S. 96, und Bruckner 1999.

In der Sekundärliteratur begegnet man darüber hinaus überraschend häufig Unstimmigkeiten bei der Wiedergabe der Theresienthaler Entstehungsgeschichte, siehe beispielsweise Mauder 1928 B, S. 593. Selbst auf Katalogen der Glasfabrik, wie z. B. der Preisliste Theresienthal 1934, findet man wiederholt die anhand der Archivalien eindeutig widerlegte Aussage, Theresienthal sei 1834 gegründet worden, die bis in die neuere Forschungsliteratur Kreise zieht, siehe u. a. Schack 1979, S. 59. Kurios sind auch Angaben über Gläser aus Theresienthal aus dem frühen 18. Jahrhundert, also mehr als hundert Jahre vor der Firmengründung; vgl. Gehr 1988, S. 15.

<sup>9</sup> N. N. 1832 [Protokolle], Sp. 787.

<sup>10</sup> Vgl. Groppero 1988 B, S. 38.

<sup>11</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 22–23.

<sup>12</sup> Vgl. Seyfert 1988 C, S. 32.

<sup>13</sup> Vgl. Groppero 1988 B, S. 36 und Seyfert 1988 D, S. 46.

<sup>14</sup> Vgl. Spindler 1930, S. 128.

<sup>15</sup> Vgl. BayHStA, MH 6005; Brief von Franz Steigerwald an Eduard Schenk vom 05.03.1830 und BayHStA, MH 6005; Memoire die Errichtung einer Kristall Glas-Fabrik in Bayern betreffend von Franz Steigerwald an Eduard Schenk vom 15.03.1830; siehe auch Seyfert 1988 C, S. 32.

Schon im August 1831 stellte der Staat die nötigen Weichen, indem er Franz Steigerwald die Konzession für den Betrieb einer Hohlglas- und einer Tafelglashütte in Lindberg erteilte.<sup>16</sup>

Danach schließt sich eine jahrelange, wohl von Steigerwald mal mehr, mal weniger intensiv betriebene Standortsuche an,<sup>17</sup> bis ein passendes Grundstück gefunden wurde, wobei wohl die Beschaffungsmöglichkeiten der Rohstoffe Holz und Quarz die zunächst zu klärenden Faktoren darstellten.<sup>18</sup> Als 1835 Joseph Schmid von der Schachtenbachhütte starb, reiste Franz Steigerwald postwendend nach Zwiesel, wo er hoffte, sich mit dem Eigentümer der Glashütte über eine Pacht einigen zu können. Der Glashändler und Gastwirt Michael Friedrich war über die Heirat mit der verwitweten Walburga Hilz in den Besitz der Schachtenbachhütte gelangt. Es fanden aber keine Verhandlungen statt, da Schmid sen. den Pachtvertrag gemeinsam mit seinem gleichnamigen Sohn unterzeichnet hatte und so eine Neuverpachtung gar nicht im Raum stand. Statt dessen erwarb Steigerwald von Friedrich ein für einen Neubau geeignetes Grundstück bei Zwiesel. Steigerwald hatte es wohl eilig, denn schon 1836 lässt sich der Beginn der Bautätigkeiten, genauer die Anlage des Flusskanals, nachweisen, obwohl der Kaufvertrag erst am 26. Januar 1837 unterschrieben wurde.<sup>19</sup> Steigerwald wurde vonseiten des Königs tatkräftig unterstützt: Schon am 17. Dezember 1835 erhielt Steigerwald das Bürgerrecht in Zwiesel,<sup>20</sup> was Voraussetzung für seine dortige Hüttengründung war, und am 26. März 1836 wurde die Transferierung der früher erteilten Konzession gestattet.<sup>21</sup> Weiterhin wurde am 19. Juni 1836 eine Zollfreiheit für die Einfuhr der benötigten Maschinen aus Böhmen genehmigt.<sup>22</sup> Am 19. September 1836 schließlich erteilte Ludwig I. die Genehmigung, die neue Glashütte nach seiner Gemahlin, Theresese von Sachsen-Hildburghausen (1792–1854) zu benennen – analog zu der 1826 in nächster Nähe gegründeten Spiegelglashütte Ludwigsthal.<sup>23</sup>

Steigerwald kam dem damit postulierten, hohen Anspruch nach und begann ohne weitere Zeit zu verlieren, mit dem Bau der Glashütte im großen Stil: Im Lauf des Jahres 1836 wurden eine Hohlglashütte am heutigen Standort und eine Tafelglashütte etwas weiter in Richtung des Stadtkerns von Zwiesel und näher am Regen gelegen, außerdem noch diverse andere Nutzgebäude errichtet.<sup>24</sup> Um das für die rege Bautätigkeit benötigte Betriebskapital aufzustocken, gründete Steigerwald am 14. März 1837 eine Aktiengesellschaft,<sup>25</sup> der erste Betrieb dieser Art überhaupt in Niederbayern.<sup>26</sup> Der Aktienverkauf lief, vielleicht auch weil die massive staatliche Unterstützung bald publik geworden war, hervor-

<sup>16</sup> Vgl. Seyfert 1988 C, S. 32 und Gropplero 1988 A, S. 25.

<sup>17</sup> Zu den Schwierigkeiten zwischen Franz Steigerwald und der Staatsforstverwaltung, was die Suche nach dem passenden Standort betrifft, siehe auch Seyfert 2006, S. 23–24.

<sup>18</sup> Vgl. Seyfert 1988 C, S. 32.

<sup>19</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 24–25.

<sup>20</sup> Vgl. Seyfert 1988 C, S. 32.

<sup>21</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 36.

<sup>22</sup> Vgl. BayHStA, MH 6005; Brief des Innenministeriums vom 19.06.1836.

<sup>23</sup> Vgl. BayHStA, MH 6005; Brief des Innenministeriums vom 19.09.1836, sowie die im Archiv der Familie Gangkofner erhaltene Abschrift: ATG; Abschrift eines Briefs des Innenministeriums vom 19.09.1836. Der gesamte Gründungsprozess der Glashütte Theresienthal war durch den bayerischen Staat in jeder Hinsicht gefördert und begünstigt worden. Die Namensgebung kann in dieser Hinsicht nicht nur als geschickte Marketingmaßnahme Steigerwalds sondern auch als „propagandistische Unterstützung“ des königlichen Hofes bewertet werden. Buse und Geiselberger 2008 A, S. 15.

<sup>24</sup> Vgl. Hilz 1890, S. 22: Max Hilz beschreibt hier in der sogenannten *Hilz-Chronik*, dass der Bau drei bis vier Jahre in Anspruch nahm: „1836 wurde die Crystallglasfabrik Theresienthal und der Kanal zu bauen angefangen durch die Herren Franz und Wilhelm Steigerwald, und fertig wurde der große Bau 1839.“

<sup>25</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 39.

<sup>26</sup> Vgl. Seyfert 1988 D, S. 46.

gend.<sup>27</sup> Im August 1837 fand die erste Generalversammlung der Aktionäre statt;<sup>28</sup> unter den Hauptaktionären war auch Josef Böhm, der als Kommissionär für das Münchener Glaslager der Familie Steigerwald in geschäftlicher Beziehung zu dem Hüttengründer stand.<sup>29</sup> Die Produktion lief bereits 1837 an,<sup>30</sup> ab Ende 1838 übernahm Wilhelm Steigerwald, der technisch versierte Bruder von Franz, den Direktorenposten und schon drei Jahre später erhielt Theresienthal für seine Gläser die goldene Ehrenmünze bei der *Allgemeinen Industrie-Ausstellung* in Nürnberg 1840.<sup>31</sup> Die Klarheit des Glases konnte sich schon mit den Besten, in diesem Fall der Poschingerhütte in Frauenau, die bereits früher ausgezeichnet worden war, messen:

Es lagen von dieser Fabrik [d. h. Frauenau] 364 Stück verschiedene Glaswaaren vor, [...] wenn sie auch im Allgemeinen, theils in Hinsicht auf die Reinheit des Glases, oder des Schliffes den Erzeugnissen Theresienthals nicht gleichkommen, so hat doch diese bedeutende Fabrik [...] gezeigt, daß sie das Zeugnis der fortdauernden Würdigkeit der im Jahre 1835 erhaltenen goldenen Ehrenmünze werth seyn [...].<sup>32</sup>

Doch hinter den Kulissen rumorte es bereits: Es gab wirtschaftliche Schwierigkeiten, für die man sich gegenseitig Vorwürfe machte und die schließlich in einem Zerwürfnis zwischen den Aktionären, die sich wie Miteigentümer wahrnahmen, und den Brüdern Steigerwald kulminierten. Ein möglicher Faktor für die finanziellen Probleme könnte in der Preisgestaltung gelegen haben, die im Vergleich wohl als zu teuer empfunden wurden,<sup>33</sup> wie im Kontext der Ausstellung in Berlin 1844 angemerkt wird: „Die Preise harmoniren nur in wenigen Gegenständen mit andern Fabriken, bei den meisten Waaren sind sie überwiegend.“<sup>34</sup> Franz Steigerwald sah das wohl anders, denn in zahlreichen Annoncen warb er gerade mit den günstigen Preisen: „In der Niederlage der Königl. Bayer. privileg. Crystallglasfabrik Theresienthal, Bazar Nro. 33, sind große Sendungen der neusten Sachen in Rubin, Türkis, Crysopras, Alabaster u. s. a. eingetroffen, welche, vorzugsweise für Weihnachtsgeschenke geeignet, äußerst billig verkauft werden.“<sup>35</sup> Bei der Nürnberger Ausstellung 1840 waren sogar noch die niedrigen Kosten besonders herausgestellt worden: „[...] man kann in den ersten Fabriken des Auslandes wohl nichts Herrlicheres produciren und auch kaum billiger abgeben [...]“.<sup>36</sup> Man war wohl angesichts der hohen Nachfrage der ersten Jahre dazu übergegangen, die Preise zu erhöhen, was die Kundschaft in Anbetracht der zahlreichen, v. a. böhmischen Alternativen im Glasbereich nicht zwangsläufig hinnehmen musste.<sup>37</sup>

<sup>27</sup> Eine Aktie der Theresienthaler Aktiengesellschaft von 1841 befindet sich als Leihgabe des Historischen Archivs der UniCredit Bank AG in der Ausstellung des Glasmuseums Frauenau.

<sup>28</sup> Vgl. Seyfert 1988 C, S. 32.

<sup>29</sup> Vgl. Buse 2008, S. 7.

<sup>30</sup> Erste Glasherstellungsversuche fanden bereits Mitte 1836 statt; vgl. Seyfert 1988 C, S. 32 und Seyfert 1992 B, S. 80: Anm. 11. Siehe auch BayHStA, MH 6005; Brief des Innenministeriums vom 19.06.1836.

<sup>31</sup> Vgl. Groppler 1988 B, S. 40.

<sup>32</sup> Arnold 1842, S. 95.

<sup>33</sup> Vgl. Warthorst 2007, S. 38.

<sup>34</sup> N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 62.

<sup>35</sup> Annonce von Franz Steigerwald, in: Münchener Politische Zeitung vom 08.12.1841, Nr. 293, S. 1566. Hier ist übrigens der eigentliche Text inklusive dem Firmennamen recht klein gedruckt, der Name von Steigerwald dagegen prangt in großen Lettern darunter.

<sup>36</sup> Eisenmann et al. 1840, S. 56.

<sup>37</sup> Auch das Auftreten der belgischen Hütte Val St. Lambert, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts die deutschen Länder mit billigen Glaswaren überschwemmte, könnte nach Groppler die Troppenburg eine Rolle für den Niedergang Theresienthals gespielt haben. Vgl. Groppler 1995, S. 155.

Im Mai 1841 wurde Franz Steigerwald von den Aktionären aus der Firmenleitung eliminiert, im November 1842 gab auch Wilhelm seinen Direktorenposten auf, was das Schicksal der Glashütte zumindest vorerst besiegelte.<sup>38</sup> Ende 1843 musste „Universal-Conkurs“<sup>39</sup> angemeldet werden;<sup>40</sup> das Unternehmen war gescheitert. Auf der *Allgemeinen Deutschen Gewerbe-Ausstellung* in Berlin 1844 war die Glashütte zwar noch vertreten, aber die Krise war schon offensichtlich:

Da die Fabrik so Vielfaches zu leisten vermag, so wäre es nur zu wünschen, daß sie, recht bald in eine stabile Lage versetzt, die ihr zu Gebote stehenden Kräfte vortheilhaft und zweckmäßig anwenden könnte, um dann in ihrem Innern zu erstarken, und, wie sie es bis jetzt gewesen, eine Zierde der deutschen Industrie auch weiterhin zu bleiben.<sup>41</sup>

Die Diskrepanz zwischen dem guten Ruf der Glashütte, der neben der Qualität der Glasfabrikate zweifellos auf die Bestrebungen Franz Steigerwalds zurückzuführen ist, und ihrem unternehmerischen Status war in den Medien präsent: „Die Nachricht, daß Theresienthal sich für insolvent erklärte, hat auch in München viel Redens gemacht, obgleich man sich bei dem so außerordentlich großartigen Betriebe und dem dagegen verhältnismäßig geringen Aktienfonde ein solches Ende vorhersagte.“<sup>42</sup> Ab Dezember 1844 wurde Theresienthal vorübergehend von einem Massekuratel verwaltet,<sup>43</sup> aber die Klärung unter den Aktionären zog sich in die Länge. Mit der Abdankung 1848 von Ludwig I. im Zusammenhang mit der Affäre mit Lola Montez zugunsten seines Sohnes Maximilian II. (1811–1864) verlor Theresienthal zudem seinen größten Befürworter.<sup>44</sup> An der *Deutschen Industrieausstellung* in München 1854 beteiligte sich Theresienthal nicht mehr; der Bericht erwähnt noch nicht einmal das Fehlen der Glashütte.<sup>45</sup> Es ist zu vermuten, dass zu diesem Zeitpunkt die Produktion auf einem niedrigeren Niveau fortgeführt wurde, streckenweise vielleicht ganz stillstand. 1857 griff der Staat ein letztes Mal ein, indem die Königliche Bank in Nürnberg wohl auf oberste Weisung hin das stagnierende Unternehmen übernahm<sup>46</sup> und 1860 schließlich in Johann Michael von Poschinger sen. einen geeigneten und erfahrenen Käufer fand.

<sup>38</sup> Laut einer Zeitungsnachricht belief sich das Defizit Ende 1842 bereits auf 60.000 fl; vgl. Meldung zu Theresienthal, in: *Der Bayerische Volksfreund* vom 19.02.1843, Nr. 29, S. 118. Die Brüder Steigerwald und die Aktionäre beschuldigten sich offenbar gegenseitig, für die Lage verantwortlich zu sein. Die Streitigkeiten hielten auch nach der Trennung weiter an; vgl. *Hiesiges*, in: *Münchner Tagblatt* vom 25.11.1843, Nr. 326, S. 1541, sowie ATG; Erwiderung der Gebrüder Franz und Wilhelm Steigerwald auf den vom Ausschusse der Aktionäre der K. B. privilegierten Crystallglasfabrik zu Theresienthal unterm 15. Dezember 1843 im Drucke veröffentlichten Protokoll-Auszug der General-Versammlung vom 23. November und 2. Dezember 1843, München Februar 1844.

<sup>39</sup> Vgl. Proklama. Universal-Conkurs der Aktiengesellschaft Theresienthal betr., in: *Allgemeiner Anzeiger für das Königreich Bayern* vom 11.09.1844, Nr. 73, S. 585.

<sup>40</sup> Vgl. Seyfert 1988 C, S. 32. An anderer Stelle unterläuft Seyfert wohl eine Ungenauigkeit, als sie den Ausstieg der Steigerwald und den Kauf durch die Nürnberger Bank auf 1843 datiert, siehe Seyfert 1992 A, S. 24.

<sup>41</sup> N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 62.

<sup>42</sup> Vermischte Nachrichten, in: *Regensburger Zeitung* vom 21.09.1844, Nr. 261, S. 1044.

<sup>43</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 40.

<sup>44</sup> Es ist allerdings belegt, dass König Maximilian II am 11.07.1849 und Prinz Luitpold am 15.08.1853 jeweils Zwiesel besuchten und dabei auch die Glashütte Theresienthal besichtigten, wohl um sich ein eigenes Bild der Lage zu machen. Vgl. Hiltz 1890, S. 27 und S. 30.

<sup>45</sup> Vgl. Hermann 1855, S. 35–52.

<sup>46</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 40 und Seyfert 1988 C, S. 32.

## 5.2. Die Gebrüder Steigerwald

### 5.2.1. Franz Steigerwald als Initiator

Maßgeblich für den großen Erfolg des ersten Jahrzehnts der Theresienthaler Geschichte sind ganz sicher die Gebrüder Steigerwald, die ihre Persönlichkeiten und ihre Fähigkeiten mit vollem Engagement in die Glashütte investierten. Franz Steigerwald kann dabei als Schlüsselfigur auf der kaufmännischen, aber auch, wie später zu sehen sein wird, der künstlerischen Seite gelten, während sein Bruder Wilhelm das nötige technische Fachwissen mitbrachte.<sup>47</sup> Franz Steigerwald, der wohl eine umtriebige und womöglich auch großspurige Persönlichkeit hatte,<sup>48</sup> legte schon die Basis der Glasmanufaktur im großen Stil. Theresienthal war für die Weitläufigkeit und Großartigkeit seiner Anlagen berühmt;<sup>49</sup> das Unternehmen besaß auf dem Gelände alle nötigen Veredelungsbereiche und betrieb sogar mehrere externe Schleifereien.<sup>50</sup> Steigerwald setzte ebenfalls personell mit mehr als hundert Beschäftigten im Vergleich zu anderen Hütten, die mit einem Personal von ca. dreißig bis vierzig Facharbeitern auskamen, neue Maßstäbe.<sup>51</sup>

Franz Ludwig Andreas Procop Steigerwald wurde 1789 in Prag geboren, lernte noch in Böhmen das Handwerk des Glasschnitts und zog Anfang des 19. Jahrhunderts mit seinen Eltern und Geschwistern nach Würzburg.<sup>52</sup> Ab 1812 handelte er mit böhmischem Glas,<sup>53</sup> vermutlich zunächst gemeinsam mit seinem Vater Franz Steigerwald sen. und ab 1829 alleinverantwortlich, später übernahm sein jüngster Bruder Emanuel (1811–1851) die Leitung der Würzburger Niederlage, die bis zu dessen Tod 1851 fortgeführt wurde.<sup>54</sup> Emanuel selbst war ebenfalls ein Glasgroßhändler mit internationalen Kontakten.<sup>55</sup> Die Familie Steigerwald war im deutsch-böhmischen Glashandel, in dem im Laufe des 19. Jahr-

<sup>47</sup> Vgl. BayHStA, MH 6005; Innenministerium an König Ludwig I. vom 30.11.1842, sowie Gropplero 1988 B, S. 38.

<sup>48</sup> Steigerwald neigte offenbar im Allgemeinen zu Übertreibungen, z. B. behauptete er gegenüber dem bayerischen Staat, dass er bzw. seine Familie schon mehrere Glashütten in Böhmen betreiben würde. Außer der Glasschleiferei in Haida, dem Glashandel in Würzburg sowie Saisongeschäften in anderen Städten lassen sich aber vor der Gründung Theresienthals keine weiteren geschäftlichen Unternehmungen der Steigerwald nachweisen; vgl. dazu Seyfert 2006, S. 26. Allerdings wird in vielen zeitgenössischen Quellen, wenn die Rede von Steigerwalds Fabrikaten ist, nicht zwischen dem von ihm vertriebenen böhmischen Glas und seinen in der familieneigenen Schleiferei in Haida bearbeiteten Stücken unterschieden. Die Aussagen sind so uneindeutig, dass nicht mit völliger Sicherheit ausgeschlossen werden kann, dass die Steigerwald neben dem Veredelungsbetrieb möglicherweise doch eine Glashütte in Haida betrieben haben, z. B. beschreibt eine Quelle von 1834 die Gläser aus den „Hüttenwerken“ der Familie Steigerwald; N. N. 1834 [Angelegenheiten], Sp. 1.

<sup>49</sup> Vgl. N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 60. Siehe auch *Vermischte Nachrichten*, in: Regensburger Zeitung vom 21.09.1844, Nr. 261, S. 1044: „Theresienthal, dessen Hütten eine sehr große Menge von Arbeitern beschäftigt, hat eine reizende englische Gartenanlage mit schöner Sommerwohnung. Das neue Fabrikgebäude steht da wie ein fürstlicher Palast. Darinnen wird geschliffen, geputzt, gepackt über ‚Hals und Kopf‘, denn Alles ist in regsamster Bewegung. In zwei Hütten befinden sich mehrere Schmelzöfen. Kurz das ganze gewährt uns das Bild jener kolossalen englischen Fabriken.“

<sup>50</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 28.

<sup>51</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 26.

<sup>52</sup> Vgl. N. N. 1983 [Steigerwald], S. 978.

<sup>53</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 190. Die Angaben von Seyfert und Gropplero di Troppenburg stehen im Widerspruch zu der Aussage von Spiegl, dass Steigerwald schon 1811 das Würzburger Bürgerrecht erhielt und 1812 eine Glasniederlage errichtete. Seyfert erwähnt, dass Steigerwald sen. erst 1821 nach Würzburg kam und er der eigentliche Gründer der Würzburger Niederlage war, vgl. Seyfert 2006, S. 22–23, sowie S. 29; siehe auch Gropplero 1988 B, S. 36: Gropplero di Troppenburg datiert den Beginn der Würzburger Niederlage ebenfalls später, allerdings erst auf 1824. Vermutlich ist die Quellenlage deshalb unklar, weil keine saubere Unterscheidung zwischen Franz Steigerwald sen. und jun. gemacht wird oder werden kann. Eine mögliche Lösung, zumindest für die Frage, ab wann die Steigerwald in den Glashandel einstiegen, könnte so aussehen: Die Steigerwald richteten vielleicht zunächst ein Kommissionslager bei ortsansässigen Glashändlern ein, eine damals gängige Praxis, und eröffneten erst ab den zwanziger Jahren ein eigenes Geschäft.

<sup>54</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 29.

<sup>55</sup> Vgl. Seyfert 1992 B, S. 84.



hunderts eine stetige Professionalisierung zu vermerken ist,<sup>56</sup> eine wichtige Konstante: „Herr Steigerwald in Würzburg besitzt wohl die, am vollständigsten eingerichtete und mit der reichlichsten Auswahl schöner Kristallwaare, nach dem neusten Geschmacke versehene Niederlage im Königreiche. Die Waaren sind indessen aus Böhmen.“<sup>57</sup> Es lässt sich sogar nachweisen, dass einige Stücke, wohl aus der Glasschleiferei der Familie in Haida stammend,<sup>58</sup> Eingang in die Mustersammlung des polytechnischen Vereins fanden; Steigerwald, der offenbar ein besonderes Gespür für die Notwendigkeit der Imagepflege und für die Vorteile einer guten Vernetzung besaß, hatte die Gläser selbst angeboten.<sup>59</sup> Franz Steigerwald genoss also ein hohes Ansehen, was ihm wohl auch die volle Unterstützung der Wittelsbacher sicherte, zudem hatte er durch seine engen geschäftlichen Kontakte zu böhmischen Glasproduzenten, vor allem zur Harrach'schen Hütte in Neuwelt,<sup>60</sup> aber auch zur Adolfshütte bei Winterberg, besonders gute Einblicke in die Produktionsbedingungen. Er kannte die Gesetze des Marktes und wusste, was konkurrierende Glashändler anboten, was die Kunden wünschten, suchten und vor allem, was sie dafür zu zahlen bereit waren. Dass er alle Situationen zu seinem Vorteil zu nutzen wusste, beschreiben die Ausführungen im Protokoll zu dem bereits erwähnten Preisausschreiben von 1830, bei dem böhmisches, wohl von Steigerwald direkt in Auftrag gegebenes oder sogar in der familieneigenen Raffinerie in Haida veredeltes Glas als Vergleichsobjekt diente:

Zur Vergleichung aber, und um das Urtheil zu erleichtern, wurden auf Befehl des k. Staatsministeriums noch 12 Stücke geschnittenen Krystalles von Fr. Steigerwald dem Preisgerichte zugestellt, welche, als aus böhmischem Glase bestehend, nicht concurriren können, sondern nur als Vergleichungseinheit dienen sollen. [...] Da nun Fr. Steigerwald nicht um den Preis concurriren kann, und doch Stücke seines Fabrikates unter die Augen des Preisgerichtes zu bringen gesucht hat, so muß man annehmen, daß er ein Interesse dabei gehabt hat, dieses zu thun. Man kann also auch annehmen, daß er nur die außerlesensten Stücke eingesendet hat, und zwar um so mehr, als sogar zerbrochene Stücke darunter sind. Er muß die Überzeugung haben, daß er noch schöneres nicht liefern könne, und daß man überhaupt nicht leicht etwas noch schöneres liefern könne.<sup>61</sup>

Das hier beschriebene Interesse Franz Steigerwalds, der im Februar 1830 das erste Mal aus geschäftlichen Gründen nach München reiste,<sup>62</sup> lag wohl darin, sich als Lieferant hochwertigster Waren zu profilieren und sich vor dem Hintergrund einer geplanten Hüttenneugründung in Bayern dem Wittelsbacher Hof zu empfehlen. Weiterhin beschreibt die Quelle, dass die von Steigerwald angesetzten Preise extrem niedrig erscheinen und wohl nur so tief angesetzt seien, „um allen Concurrenten zu schaden.“<sup>63</sup> Hier klingt eine kritische Wahrnehmung von Steigerwald an, der offensichtlich ein gewitzter und umtriebiger Geschäftsmann war.

<sup>56</sup> Zu der Entwicklung des Glashandels seit dem 17. Jahrhundert, vom Hausierhandel zum Faktoreibetrieb im 18. Jahrhundert, siehe Fabritius 2003, S. 65–72.

<sup>57</sup> Schmitz 1835, S. 50.

<sup>58</sup> Für die dreißiger Jahre ist belegt, dass Wilhelm Steigerwald für die familieneigene Raffinerie in Haida verantwortlich war und die veredelten Gläser an seinen Bruder Franz sandte; vgl. Brožová 1995 E, S. 44.

<sup>59</sup> Vgl. N. N. 1834 [Angelegenheiten], Sp. 1–2.

<sup>60</sup> Die Harrach'sche Hütte in Neuwelt belieferte die Geschäfte von Franz Steigerwald in Würzburg, München und London; vgl. Brožová 1995 E, S. 45.

<sup>61</sup> N. N. 1832 [Protokolle], Sp. 785.

<sup>62</sup> Vgl. N. N. 1833 [Steigerwald], S. 978.

<sup>63</sup> N. N. 1832 [Protokolle], Sp. 787.

Von der Zentrale in Würzburg aus betrieben die Steigerwald ebenfalls Saisongeschäfte in den Kurorten Wiesbaden, Bad Ems und Bad Kissingen; seit den zwanziger Jahren waren sie ebenfalls auf der Frankfurter Messe vertreten. Ab 1831 wurden, nachdem die Stadtverwaltung Frankfurts die Erlaubnis für ein eigenes Geschäft der Familie Steigerwald verweigert hatte, verschiedene Kommissionslager in Frankfurt errichtet. Später arbeitete die Familie Steigerwald dort mit Peter Anton Tacchi zusammen, der ab 1846 alleine den Verkauf führte.<sup>64</sup> Ein in der Sammlung des Corning Museums erhaltener und auf die dreißiger Jahre datierter Stich bildet den Verkaufsraum der Steigerwald in Frankfurt ab, zusammen mit der Bezeichnung: „Grand magasin des cristaux de Bohème blancs et de toutes les couleurs, peints et dorés. De la Fabrique de François Steigerwald à Hayda en Bohême. [...] à Francfort <sup>S</sup>/M. Même magasin à Würzburg et pendant la saison des bains à Wiesbaden et à Ems.“<sup>65</sup> Die Darstellung zeigt ein großräumiges Geschäft und überreiche Auslagen mit einigen großen Schaustücken, wie Kronleuchtern, Kandelabern und Prunkvasen. Unklar bleibt auch hier, ob das Glas komplett in einer Manufaktur der Familie Steigerwald hergestellt wurde oder dort nur die Veredelung stattfand und das Rohglas aus einer anderen böhmischen Glashütte bezogen wurde.



Abb. 26: Verkaufsraum der Familie Steigerwald in Frankfurt, ca. 1831–1833.

Die Steigerwald kooperierten aber auch mit dem Glashändler Baron von Hirsch, der „für den Absatz in Leipzig, Berlin und den Rheinlanden [sorgte], wo er große Lager unterhielt.“<sup>66</sup> Bis nach London reichten die Geschäftskontakte, wo kurz vor 1850 eine Filiale der Familie Steigerwald eröffnet wurde,<sup>67</sup> die bis 1872 unter der Leitung von Louise Steigerwald, der Tochter Emanuels, existierte.<sup>68</sup> Eine zeitgenössische Quelle erwähnt 1860 sogar eine nicht weiter belegbare Niederlage in Paris.<sup>69</sup> Die Steigerwald verfügten also über einen reichen Erfahrungsschatz und eine exzellente, sogar internationale Vernetzung, die Franz Steigerwald auch für Theresienthal nutzte. Bereits im Frühjahr 1838 verkaufte

<sup>64</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 190. Siehe auch Seyfert 2006, S. 29 und Gropplero 1988 B, S.36: Seyfert datiert die Aufnahme des Frankfurter Lagers auf 1821, Gropplero auf 1831, die hier zudem keine Unterscheidung zwischen Franz Steigerwald und seinem Vater Franz Steigerwald sen. trifft, der bereits 1829 starb.

<sup>65</sup> Vgl. Charleston 1973, S. 218 und S. 219: Abb. 5. Charleston datiert den Stich aufgrund der Kleidung der abgebildeten Personen auf um 1835, vgl. insb. ebd., S. 218, Anm. 11. Da aber noch nicht mit der Bad Kissinger Filiale der Steigerwald geworben wird, die ab 1833 bestand, kann von einer etwas früheren Entstehung der Abbildung ausgegangen werden, nämlich zwischen 1831 und 1833.

<sup>66</sup> Gropplero 1988 B, S. 39–40.

<sup>67</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 190.

<sup>68</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 29.

<sup>69</sup> Vgl. Heyberger et al. 1860, S. 1047.

Franz Steigerwald in seinem Würzburger Geschäft neben anderen Produkten, darunter übrigens auch Porzellanfabrikate, schon Theresienthaler Glas, wie eine Annonce vom 13. April belegt:

Waarenlager von Krystall, Glas, Porcellan, etc. Unser neues Fabrik-Etablissement zu Theresienthal [...] veranlaßt mich, meinen verehrten Gönnern hiermit anzuzeigen, daß mein Lager in allen Zweigen von Krystall- und Glaswaaren auf das vollkommenste assortirt, auch bezüglich der Billigkeit in Preißen keinen Wunsch mehr übrig läßt. – Dasselbe besteht in Tafeltrink- wie Dessert-Servicen weiß und in Farben, Liqueraufsätzen, Waschtischeinrichtungen, Zuckerwassersätzen, allen möglichen Galanterie-Gegenständen, als: Pocalen, Gläsern, Flacons mit Gravuren, Vergoldungen und Malereien, in Vasen, Lüstern und Lampen etc. Noch erlaube ich mir bei dieser Gelegenheit mein Lager in französischen wie englischen Porcellan-Waaren, welches in Thee- und Kaffeeservicen, Blumenvasen, Flacons, Tassen, etc. reich assortirt ist, ergebenst in Erinnerung zu bringen, und empfehle mich zu geneigten Aufträgen angelegenst. – Würzburg, im April 1838. Franz Steigerwald.<sup>70</sup>

In München kam es ab 1833 zur Zusammenarbeit mit Josef Böhm, dem späteren Hauptaktionär Theresienthals, der in der Kaufinger Straße 20 ein Glaswarengeschäft besaß<sup>71</sup> und wohl zunächst für Steigerwald Glas böhmischer Provenienz, ab 1837, spätestens aber ab 1838 sicher auch Theresienthaler Produkte vertrieb. Es war nämlich auch hier gesetzlich geregelt, dass Auswärtige ihre Waren nur über ortsansässige Händler verkaufen durften.<sup>72</sup> Am 8. August 1838 genehmigte die bayerische Regierung eine Münchener Niederlage der Steigerwald, die ausschließlich den Verkauf von Theresienthaler Glas vorsah.<sup>73</sup> Steigerwald richtete das Geschäft in unmittelbarer Nähe zur Residenz ein, an der Galeriestraße am Hofgarten im sogenannten Bazargebäude,<sup>74</sup> das Ende 1838 eröffnet wurde. In einer zeitgenössischen Tageszeitung wird über die neue, weitläufige Niederlage<sup>75</sup> und den reißenden Absatz der Theresienthaler Produkte – auch unter der bayerischen und ausländischen Aristokratie – berichtet.

München, 4. Jan. Seit wenigen Tagen hat die mit Recht in neuester Zeit sehr berühmt gewordene große k. b. priv. Krystallglas-Fabrik des Hrn. Franz Steigerwald zu Theresienthal unweit Zwiesel in Niederbayern im Bazar dahier eine Niederlage eröffnet, deren reichhaltige Artikel sich durch neue treffliche Formen, durch geschmackvolle Dessins und insbesondere durch eine bewunderungswürdige Reinheit und Präcision des Schliffes so sehr zu ihrem Vortheile auszeichnet, daß sich der k. Hof, unser hoher Adel und die fremden Diplomaten beeilen, sehr ansehnliche Empletten aus dieser höchst interessanten Niederlage zu machen, so daß deren vorzügliche Artikel schnell und größtentheils vergriffen wurden und nun kompletirt werden müssen. Es unterliegt keinem Zweifel, das sich dieses neue Etablissement fortwährend guter Geschäfte zu

<sup>70</sup> Allgemeine Zeitung, Augsburg, Außerordentliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 196–197 vom 13.04.1838, S. 788.

<sup>71</sup> Vgl. Vgl. N. N. 1983 [Steigerwald], S. 978, Seyfert 2006, S. 29 und Buse 2007 A, S. 8. Emanuel Steigerwald führte ab 1838 ein eigenes Lager in München, das wohl in den Geschäftsräumen des Baron von Eichthal eingerichtet wurde; vgl. Seyfert 1992 B, S. 84, insb. Anm. 32.

<sup>72</sup> Vgl. N. N. 1983 [Steigerwald], S. 978.

<sup>73</sup> Vgl. BayHStA, MH 5336; Glaswaaren Niederlagen. Regierung von Oberbayern an das Innenministerium vom 25.02.1847. In einem Artikel von 1983, wahrscheinlich von Ingeborg Seyfert verfasst, wird mehrfach 1833 als Gründungsjahr der Niederlage angegeben. Dies bezieht sich wohl auf die Gründung des Vorläufers des Geschäfts innerhalb von Böhm's Glaswarenhandlung.

<sup>74</sup> Vgl. Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. *Krise...*, Abbildungsunterschrift, o. S.

<sup>75</sup> Die Niederlage erstreckte sich über ca. 150 Quadratmeter; vgl. N. N. 1983 [Steigerwald], S. 980.

erfreuen haben wird, insbesondere aber dürfte dieses im Sommer der Fall seyn, wo hier ein großer Zusammenfluß reicher Fremden stattfindet.<sup>76</sup>

Bemerkenswert ist hier, dass der Andrang offenbar so groß war, dass die Niederlage schon kurz vor dem Ausverkauf stand und Gläser dringend nachgeliefert werden mussten. Möglicherweise überforderte die Nachfrage die Produktionsmöglichkeiten der noch jungen Hütte. Schon am 19. Februar 1839, also nur wenige Wochen nach der Eröffnung, schreibt Franz Steigerwald in einer Annonce in der Münchener Politischen Zeitung, dass die „Niederlage unserer Theresienthaler-Fabrikate“ gleich für mehrere Monate geschlossen werden musste.<sup>77</sup> Die lange Schließungszeit lässt sich wahrscheinlich mit der ins Stocken geratenen Nachproduktion erklären. In der Tagespresse findet sich erst Ende des Jahres in einer auf den 17. Dezember 1839 datierten Annonce von Franz Steigerwald die Information, dass die Niederlage im Bazar wieder eröffnet worden sei.<sup>78</sup> Auch im Sommer 1840, wohl zwischen März und Dezember, wurde die Niederlage offenbar nicht betrieben, wie Mitteilungen in den Zeitungen vermuten lassen.<sup>79</sup> Erst für das Weihnachtsgeschäft wurde wieder eröffnet, wie eine Annonce im Münchner Tagblatt vom 27. November 1840 belegt:

Anzeige und Empfehlung. Ich beehre mich die ergebenste Anzeige zu machen, daß die königl. bayer. priv. Crystall-Glas-Fabrik zu Theresienthal in dem neu erbauten Lokale neben dem Kunstverein am Ende des Bazars, ihre Niederlage gegen den 5. oder 6. Dezember l. Jrs. hin, eröffnen, und diese die reichste Auswahl der neuesten, für Weihnachtsgeschenke geeigneten Sachen enthalten wird. Franz Steigerwald.<sup>80</sup>

Interessant bei all diesen von Steigerwald selbst aufgesetzten Anzeigen ist die Tatsache, dass der Name von Steigerwald immer fällt, die Marke Theresienthal aber nicht unbedingt erwähnt werden muss, wie z. B. bei einer Annonce von 1840.<sup>81</sup> Die weitgehende Identifikation der Familie Steigerwald mit der Fabrik wirft ein eigenes Licht auf die spätere Krise Theresienthals. Dank der Geschäftsverbindungen der Steigerwald verkaufte sich das Theresienthaler Glas auch auf dem internationalen Markt: „Neben dieser Niederlage erlangen die Produkte Theresienthals auch in allen Gauen des deutschen Zollvereins, in den großen deutschen Seestädten, in der Schweiz, in Schweden, England, Rußland und Frankreich ehrenvolle Anerkennung und haben reichlich Absatz.“<sup>82</sup> Es ist davon auszugehen, dass ohne die Leitung der Steigerwald nicht nur die Produktion, sondern auch der Absatzmarkt für Theresienthal einbrach. Die Glasniederlage jedenfalls war trotz der langen Schließungsphasen zu einer fast schon touristischen Attraktion geworden:

Die Niederlage der Produkte Theresienthals zu München ist eine der Sehenswürdigkeiten dieser Hauptstadt geworden. Welcher Fremde hätte München besucht und jenes elegante Glaswaren-

<sup>76</sup> Bericht über Theresienthaler Niederlage, in: Regensburger Zeitung vom 09.01.1839, Nr. 8, o. S.

<sup>77</sup> Annonce von Franz Steigerwald, in: Münchener Politische Zeitung vom 19.02.1839, Nr. 43, Beilage Nr. 23, S. 262.

<sup>78</sup> Vgl. Annonce von Franz Steigerwald, in: Bayerische National-Zeitung vom 20.12.1839, Nr. 202, S. 832.

<sup>79</sup> Annonce von Franz Steigerwald, in: Bayerische National-Zeitung vom 13.03.1840, Nr. 42, S. 176.

<sup>80</sup> Annonce von Franz Steigerwald, in: Münchner Tagblatt vom 27.11.1840, Nr. 329, S. 1414.

<sup>81</sup> Annonce von Franz Steigerwald, in: Bayerische National-Zeitung vom 13.03.1840, Nr. 42, S. 176.

<sup>82</sup> Die Krystallglas-Fabrik Theresienthal, ein Beitrag zu den neuen Actien-Unternehmungen, in: Münchener Politische Zeitung vom 30.05.1843, Nr. 128, S. 698–699, hier S. 698. Diese Textstelle wird im Übrigen häufig als Beleg zitiert für die oftmals zu lesende, hier aber gar nicht aufgestellte Behauptung, dass Theresienthaler Glas an den russischen Zarenhof geliefert wurde; vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 26–27. Da bisher keine original erhaltenen Gläser in russischen Sammlungen nachzuweisen sind und auch keine schriftlichen Belege existieren, könnte es sich auch hierbei um einen Mythos handeln, der werbewirksam eingesetzt wurde; vgl. N. N. 1985 [Pokal] und N. N. 1998 [Zarenhof].

Magazin im Hofgarten neben dem Kunstverein unbesichtigt gelassen, in welchem der von der Betriebs-Direktion zurückgetretene Fabrik-Unternehmer sich seit Jahren mit dem Absatze der Theresienthaler Erzeugnisse beschäftigt. In diesem geschmackvoll geordneten Magazine findet sich neben den vielerlei Glas- und Krystallgeräthen des täglichen Haus- und Tischgebrauches auch eine Fülle prachtvoller und phantastischer Gefäße, welche sich mit ihrem bunten Farbenschmelz und ihren reichen Verzierungen in Gold und Cameen so ganz zu Zierden der Gemächer der Reichen und Großen eignen.<sup>83</sup>

Diese Quelle von Mai 1843 erwähnt bereits, dass Franz Steigerwald sich aus Theresienthal zurückgezogen hatte, woran sich die Überlegung anschließen muss, wie lange denn überhaupt noch Theresienthaler Glas über die Münchener Niederlage vertrieben wurde. Ab 1844 erschloss sich für Franz Steigerwald zudem durch seinen Bruder Wilhelm, der die Pacht der Schachtenbachhütte übernommen hatte, eine neue Quelle für hochwertiges Kristallglas. Es ist davon auszugehen, dass schon ab Mitte der vierziger Jahre mehrheitlich Schachtenbacher Produkte in der Niederlage im Bazar verkauft wurden.<sup>84</sup> Auch in dem *Universal-Handbuch* von München wird 1845 unter den Geschäften im Bazar die „Glas- und Crystall-Waarenhandlung mit Meisterstücken dieses Faches von Steigerwald“<sup>85</sup> erwähnt und kein Bezug auf Theresienthal genommen. In einem Artikel in der *Illustrierten Zeitung* von 1853 wird bestätigt, dass spätestens zu dieser Zeit die Niederlage Franz Steigerwalds schon völlig von Theresienthal entkoppelt war:

Formen von unübertrefflicher Schönheit, Farben, wie sie an Pracht nur die Pflanzenwelt und das Gefieder der Luftbewohner aufweisen können, ebenso Decors in allen edle Metallen, erregen um so mehr Staunen, wenn man weiß, daß dieser Industriezweig von so einfachen und harmlosen Menschen in einem entlegenen Theile des baierischen Waldes, in welchem die Kristallfabrik Schachtenbach zwei Stunden von Zwiesel liegt, auf diese Stufe der Vollkommenheit gebracht wurde.<sup>86</sup>

Die dazu abgedruckte Illustration der Niederlage zeigt folglich, wie sonst häufig missverständlich oder falsch angeführt, auch kein Theresienthaler Glas, sondern Schachtenbacher Erzeugnisse.<sup>87</sup> In der Korrespondenz zwischen Robert Lecke, dem Autor des Artikels, und der Leipziger Redaktion der Zeitung wird Steigerwald folgendermaßen dargestellt:

Herr Steigerwald erklärte sich mit Vergnügen bereit, die Kosten für die Holzzeichnung seines Bazars, welche er bereits hatte anfertigen lassen, und auch für deren Schnitt zu tragen, und ver-

<sup>83</sup> Die Krystallglas-Fabrik Theresienthal, ein Beitrag zu den neuen Actien-Unternehmungen, in: Münchener Politische Zeitung vom 30.05.1843, Nr. 128, S. 698–699, hier S. 698.

<sup>84</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 45: Marita Haller beschreibt hier, leider ohne Hinweis auf die grundlegende Quelle, dass 1847 die Regierung von Oberbayern bei Franz Steigerwald reklamierte, angeblich weil in der Münchener Niederlage noch immer Theresienthaler Glas verkauft wurde. Daraufhin soll sein Bruder Wilhelm einen Antrag gestellt haben, die Niederlage als Verkaufsraum für Schachtenbach nutzen zu dürfen, was ihm ab 1850 gewährt wurde. Diese Aussagen sind nicht ganz stimmig, da ja eigentlich aufgrund der ursprünglichen Genehmigung für die Niederlage in ihr sogar ausschließlich Theresienthaler Produkte verkauft werden durfte. Wahrscheinlich wurden dort ganz im Gegenteil nur noch Schachtenbacher Erzeugnisse vertrieben.

<sup>85</sup> Müller 1845, S. 57.

<sup>86</sup> Lecke, Robert: *Steigerwald's Magazin in München.*, in: Illustrierte Zeitung vom 13.08.1853, Nr. 528, S. 103–104, hier S. 104. Siehe auch Mauder 1928 B, S. 591–592 und Haller M. und Pscheidt 2008, S. 47.

<sup>87</sup> Beispielsweise ist im Frauenauer Glasmuseum eine Reproduktion der Abbildung (mit identischer Quellenangabe) ausgestellt, versehen mit dem nicht korrekten Hinweis: „Verkaufsraum der Krystallglasfabrik Theresienthal, Odeon München.“ Vgl. auch Eisch-Angus et al. 2009, S. 70. In der Sekundärliteratur wird das Problem häufig umgangen und nur vermerkt, dass es sich um das Geschäft der Familie Steigerwald handle, vgl. Groppler 1988 A, S. 28 und Seyfert 2006, S. 26. Seyfert machte aber bereits 1988 die richtige Feststellung, dass es sich um Schachtenbacher Produkte handelt: „Der pompöse Glas-Bazar der Firma Steigerwald um 1853 in München, wo die Gläser aus Schachtenbach präsentiert wurden.“ Seyfert 1988 D, S. 46, Abb. 47.



sicherte auch, daß er die Sache nie anders aufgefaßt habe. Dies ist nun zwar kaufmännische façon de parler – denn ich habe nie dergleichen von ihm gehört; übrigens ist er aber ein Ehrenmann und ich wünsche, daß alles zu seiner Zufriedenheit ausfiele. Er bittet sich dennoch aus, daß der beiliegende Artikel nebst Illustration so möglich in 14 Tagen nach Empfang in Ihrer Zeitung erscheine und daß ihm der Holzschnitt nach dessen Benutzung zurückgestellt würde.<sup>88</sup>



Abb. 27: Glasniederlage von Franz Steigerwald im Münchener Bazargebäude, 1853.

Aus dieser Quelle werden zwei Dinge ersichtlich: Erstens besaß Steigerwald ein sehr gutes Gespür dafür, wie er sich und seine geschäftlichen Aktivitäten medial inszenieren konnte, womit er, modern gesprochen, hervorragendes Marketing betrieb. Steigerwald hatte die Illustration selbst bestellt und damit auch deren Inhalt und Darstellung diktiert. Mit ihnen war der Artikel zweifelsohne werbewirksamer und Steigerwald als versierter Geschäftsmann war wiederum bereit, dafür mehr zu investieren. Zweitens klingt in der vertraulichen Beschreibung Leckes zwischen den Zeilen an, dass Steigerwald immer auf seinen Vorteil bedacht und wohl auch ein umtriebiger Charakter war. Lecke entlarvt Steigerwalds Versuch, die eigene Kostenübernahme als selbstverständlich hinzustellen, als „kaufmänni-

<sup>88</sup> SML, A/6076/2006; Brief von Robert Lecke an die Redaktion der Illustrierten Zeitung vom 24.07.1853.

sche façon de parler“, also als eine leere Redensart. Steigerwald hatte wahrscheinlich doch gehofft, die Kosten für den Holzschnitt auf die Zeitung abwälzen zu können, und versuchte, nachdem dieses Unterfangen erfolglos blieb, den Schein zu wahren. Während in der Korrespondenz nur von einer Abbildung die Rede ist, zeigt der Artikel neben der erstgenannten, noch eine zweite Illustration mit einer Detailansicht eines mit Schwänen dekorierten Tafelaufsatzes. Die Gesamtansicht des Bazars dagegen zeigt einen prachtvollen, mit Glaswaren angefüllten Verkaufsraum mit einem hohen Gewölbe, in dem mehrere Kandelaber hängen. Im Vordergrund sind mehrere meterhohe Vasen und andere Prunkstücke zu sehen, während auf vielstöckigen Regalen am linken Bildrand und im Hintergrund kleinere Pokale, Weinkelche und andere Ziergläser präsentiert werden. Im zugehörigen Text, der insbesondere die großen Schaustücke und die Bandbreite der Farbgebung anpreist, ist weiterhin zu lesen:

Wer nach München kommt und irgend Sinn für derartige wie die oben angedeuteten Kunstluxusartikel hat, der versäume nicht, Steigerwald's Magazin, von welchem die beigegebene Illustration kaum einen annähernden Begriff geben kann, sich anzusehen; er wird sich dann überzeugen, daß hier nicht zu enthusiastisch von ihm gesprochen wurde.<sup>89</sup>

In den fünfziger Jahren wurde das Geschäft sogar um ein Stockwerk aufgestockt, da die Verkaufs- und Lagerfläche nicht mehr ausreichte.<sup>90</sup> Es ist zu vermuten, dass in den Kellerräumen sogar Werkstätten eingerichtet waren, wo die für die Steigerwald tätigen Graveure, die aus Böhmen abgeworben wurden, arbeiteten.<sup>91</sup> Nach Franz Steigerwalds Tod 1861 war das Münchener Geschäft im Bazar noch bis Mitte der achtziger Jahre in Familienhand. Zunächst übernahm sein Bruder Wilhelm die Geschäfte, bis der jüngste Sohn von Emanuel, dem bereits 1851 verstorbenen jüngsten Bruder von Franz und Wilhelm, namens Wilhelm Emanuel, volljährig war und die Niederlage führen konnte.<sup>92</sup> Wilhelm Emanuel leitete sie erfolgreich unter dem Namen *Franz Steigerwald's Neffe*. Ab 1876 durfte noch der Titel des *Königlichen Bayerischen Hoflieferanten* angefügt werden.<sup>93</sup> 1884 verkaufte Wilhelm Emanuel an Albert Schäfer, der kurz darauf das Geschäft an einen anderen Ort transferierte.<sup>94</sup> Das Gebäude des Bazars selbst wurde im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt und daraufhin abgerissen.<sup>95</sup> Auch nach der Abgabe durch die Familie Steigerwald existierten noch enge geschäftliche Verbindungen zur Regenhütte der Steigerwald und wahrscheinlich zu Theresienthal. In einer 1915 erschienenen Annonce ist das Unternehmen, mittlerweile unter der Leitung von Otto Leschner und August Braun, beschrieben:

Königl. Bayer. Hoflieferant. Franz Steigerwald's Neffe, gegründet 1833. München, Brienners-  
trasse 3. Kein Eckladen. Erstes Spezialhaus für Kristall-, Glas-, Porzellan-, Fayencen- und Me-

<sup>89</sup> Lecke, Robert: *Steigerwald's Magazin in München.*, in: Illustrierte Zeitung vom 13.08.1853, Nr. 528, S. 103–104, hier S. 104.

<sup>90</sup> Vgl. N. N. 1983 [Steigerwald], S. 980.

<sup>91</sup> Vgl. Seyfert 1992 B, S. 83.

<sup>92</sup> Vgl. Seyfert 1992 B, S. 85.

<sup>93</sup> Vgl. N. N. 1983 [Steigerwald], S. 980.

<sup>94</sup> Seyfert 2006, S. 29: „Doch der Name blieb bis vor wenigen Jahren – die Lokalität wechselte mehrfach.“ Die Adressen blieben allerdings erstklassig: Unter anderem zog Schäfer in Räumlichkeiten in der Theatiner- und Briennersstraße. 1912 erwarben Otto Leschner und August Braun die Handlung, unter denen 1957 das Geschäft in die Residenzstraße verlegt wurde. 1958 übernahm Karl Keller die Leitung, später dessen Sohn Jochen Keller. Das Geschäft existierte, zuletzt am Amiraplatz, bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts; vgl. N. N. 1983 [Steigerwald], S. 980. Siehe auch Popp 1912, S. XIV.

<sup>95</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 52.

tall-Waren. Vielfach prämiert. Moderne Kunstgläser, Kunstfayencen, Kunstporzellane und Gebrauchsartikel nach Entwürfen erster Künstler. [...] <sup>96</sup>



Abb. 28: Verkaufsraum von Franz Steigerwald in Bad Kissingen, undatiert.

Eine weitere, farbige Darstellung mit der Ansicht eines Geschäftsraums der Steigerwald bildet Marita Haller ab. Es handelt sich offenbar um eine Annonce oder ein Werbeplakat für die Filiale der Familie Steigerwald in Bad Kissingen; unter dem Blick in den Verkaufsraum ist zu lesen: „Grand Magasin des Crystaux de Bavière blancs et de toutes couleurs, peints et dorés, de la Fabrique des François Steigerwald à Munich. Pendant la Saison des bains à Kissingen.“ <sup>97</sup> Frappierend ist die Ähnlichkeit der Raumgestaltung und der Kandelaber zu der Illustration von 1853; es handelt sich also offenbar mehr um eine Zusammenstellung von Versatzstücken als um die reale Wiedergabe des Kissinger Verkaufsraumes. Ohne genauere Kenntnis des Kontexts der Abbildung lässt sich nicht beurteilen, ob darin Erzeugnisse aus Theresienthal oder Schachtenbach beworben werden. In Bad Kissingen, das unter der Regentschaft von Ludwig I. zum mondänen Kurort avancierte, existierte schon ab 1833, im Jahr der ersten großen Badesaison Kissings, ein eigener Verkaufsstand Franz Steigerwalds, <sup>98</sup> der später als reguläres Geschäft von einer Nichte der Brüder Steigerwald weitergeführt wurde. Das Gebäude des Verkaufsladens wurde erst 1880 abgebrochen. <sup>99</sup> Schon ab 1810 betrieb der Vater von Franz Stei-

<sup>96</sup> Jessen 1915, o. S., Verzeichnis der Inserenten.

<sup>97</sup> Haller M. und Pscheidt 2008, S. 31. Der von Haller zu der, sonst meines Wissens nicht publizierten, Abbildung gemachte Vermerk „Glaspalast München – Bayerische Staatsbibliothek“ ist weder schlüssig noch hilfreich. Offenbar ist der Hinweis auf die Bayerische Staatsbibliothek als heutiger Aufbewahrungsort für die eigentliche Quelle gemeint, die aber aufgrund der unvollständigen Angabe nicht ausfindig gemacht werden konnte. Auch erschließt sich nicht, aus welchem Kontext die Abbildung stammt.

<sup>98</sup> Vgl. N. N. 1983 [Steigerwald], S. 979.

<sup>99</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 29. Die „Bude des Hrn. Steigerwald zu Würzburg“ wird auch in einem Bericht über die Stadt Kissingen erwähnt, allerdings eher als Problem, da sie die freie Aussicht auf die Kurgebäude verspernte. Schon damals gab es ein Gerücht und wohl die Hoffnung, das Geschäft der Steigerwald würde bald abgebrochen werden; vgl. Bericht über Kissingen, in:



gerwald jährliche Saisongeschäfte in Kurorten wie Bad Kissingen, Wiesbaden oder Bad Ems,<sup>100</sup> wahrscheinlich v. a. mit biedermeierlichen Souvenirwaren wie Freundschaftsbechern und Andenkengläsern mit Stadtansichten.<sup>101</sup> Die Datierung der Abbildung könnte – analog zu den Hinweisen auf bayerisches Glas und einer eigenen Glasfabrik in München – auf einen Zeitpunkt nach der Gründung Theresienthals bzw. der Eröffnung der Münchener Niederlage Ende 1838 bestimmt werden und würde sich dann auf den Zeitraum zwischen 1839 und 1841 beschränken. In diesem Fall würde es auch bedeuten, dass die Zeichnung Theresienthaler Gläser zeigt. In zahlreichen zeitgenössischen, auch offiziellen Quellen ist allerdings zu beobachten, dass die Manufaktur in Schachtenbach wahlweise Franz oder dem eigentlichen Glashüttenherrs Wilhelm Steigerwald zugeordnet wird, was wohl damit zusammenhängt, dass sein Bruder von München aus die Verkaufsgeschäfte für die Schachtenbacher Erzeugnisse übernahm. Es könnte also auch Schachtenbacher Glas gemeint sein. In dieser Hinsicht wäre eine noch weiter gefasste Datierung zwischen 1844, der Pachtübernahme von Wilhelm Steigerwald in Schachtenbach, bis 1861, dem Tod Franz Steigerwalds, möglich.

Noch nicht berücksichtigt wurde aber die Möglichkeit, dass Franz Steigerwald parallel zu den eigenen Produkten aus Theresienthal bzw. später Schachtenbach auch weiterhin Gläser böhmischen Ursprungs verkaufte. Für die Gräflich Harrach'sche Hütte in Neuwelt sind enge Geschäftsbeziehungen zwischen Franz Steigerwald und Johann Pohl, dem damaligen Direktor der Harrach'schen Hütte, nachweisbar. Steigerwald erhielt, wie es erhaltene Archivalien bestätigen, auch nach den Gründungen der familieneigenen Hütten 1836 bzw. 1844 weiterhin Glas aus Neuwelt. Die Bestellungen hörten erst 1851 auf, offenbar mit dem Tod Pohls.<sup>102</sup> Gropplero di Troppenburg erwähnt, dass das Münchener Geschäft, damals schon unter dem Namen *Steigerwald's Neffe*, in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts Gläser nicht nur aus der Harrach'schen Hütte, sondern auch aus der Josephinenhütte und der Regenhütte, dem Nachfolger der Steigerwald'schen Schachtenbachhütte, bezog.<sup>103</sup> Die Kontakte könnten möglicherweise fortdauernd bestanden haben.

Es ist typisch für die Entwicklung der Glasindustrie im Bayerischen Wald, dass die Etablierung von auf hohem Niveau produzierenden Glashütten maßgeblich von böhmischen Einwanderern getragen wurde. Schon vor der Gründung Theresienthals macht Franz Steigerwald deutlich, wie er sich die Errichtung einer Glasmanufaktur in Bayern vorstellt:

Ich würde, wenn ich alle Verhältnisse so günstig fände als ich hoffe, es für meine Pflicht halten, und ihr mit Vergnügen nachkommen, alle meine Thätigkeit anzuwenden, um die Hindernisse, die mir noch bevorstehen, in Übersiedlung böhmischer Arbeiter, in Anordnung der Baulichkeiten, und vielleicht Urbarmachung einiger Felder so schnell als möglich zu besiegen.<sup>104</sup>

Es war also für ihn ganz selbstverständlich, dass ohne böhmisches Fachwissen und Kunstfertigkeit einzusetzen, auch kein qualitätsvolles Glas in Bayern hergestellt werden könnte. Die Belegschaft aus

---

Münchener Politische Zeitung vom 24.02.1843, Nr. 47, S. 266. Offenbar waren die Verkaufsräume in Bad Kissingen weniger elegant als die Münchener Niederlage und gehörten nicht zu den erstklassigen Geschäften des Badeorts.

<sup>100</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 23 und S. 28, siehe auch S. 24, wo Seyfert das Kissinger Geschäft abbildet.

<sup>101</sup> Vgl. Pazaurek 1976 [1923], S. 12–13. Das bemalte oder gravierte Glas als Andenken oder Souvenir erlebte zwar im Biedermeier eine besondere Blüte, tritt aber bereits ab dem 16. Jahrhundert auf; vgl. Spiegl 1989, S. 40–41.

<sup>102</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 23; siehe auch Anm. 44; siehe auch Brožová 1995 E, S. 45.

<sup>103</sup> Vgl. Gropplero 1995, S. 155.

<sup>104</sup> Franz Steigerwald, zitiert nach: Gropplero 1988 B, S. 37.

Böhmen anzuwerben, galt als ebenso unumgängliche und nötige Voraussetzung wie das Erstellen der Hüttengebäude. Ohne die Kenntnisse der böhmischen Spezialisten hätte Theresienthaler Glas weder in Bezug auf die Reinheit des Glases noch die kunstvolle Ausführung des Schliffs und Schnitts in Konkurrenz zu französischen, englischen oder böhmischen Erzeugnissen treten können.<sup>105</sup> Dieses Vorgehen ist nicht neu: Schon für die Glashütte in Benediktbeuren wurde beschrieben, dass „fremde Glasschleifer und Glasschneider“<sup>106</sup> angestellt wurden, um den Rückstand gegenüber den wegweisenden böhmischen Fertigkeiten aufzuholen. Franz Steigerwald hatte natürlich über die familieneigene Schleiferei in Haida und die Kontakte seines Bruders Wilhelm optimale Voraussetzungen, um die besten Mitarbeiter für Theresienthal und später natürlich auch für Schachtenbach zu rekrutieren.

Schon in den dreißiger Jahren engagierte Franz Steigerwald böhmische Graveure für die Saisonschäfte in Wiesbaden und Bad Ems, zum Beispiel Karl Günther aus Steinschönau, der für Steigerwald in Haida tätig gewesen war und 1841 in München eintraf, wo er sich vier Jahre lang aufhielt. Daß er für Steigerwald Gläser graviert hat, ist zu vermuten – von einem anderen böhmischen Graveur wissen wir es genau. Franz Paul Zach aus Prag kam 1843 über Bad Kissingen [...] nach München und wohnte bei Steigerwald. In den fünfziger Jahren hielt er sich in Würzburg und Schachtenbach auf.<sup>107</sup>

Ob die berühmten, aus Böhmen stammenden Graveure Karl Anton Günther (1808–1893),<sup>108</sup> Emanuel Günther und Franz Paul Zach (1820–1881), möglicherweise auch Dominik Biemann (1800–1858) und Karl Pfohl (1826–1894),<sup>109</sup> mit denen Steigerwald nachweislich oder sehr wahrscheinlich zusammenarbeitete, tatsächlich Theresienthaler Gläser graviert haben, lässt sich leider nicht anhand erhaltener Stücke nachweisen. Deutlich wird hierbei aber, dass Steigerwald über die besten Kontakte auch zu anerkannten Kunsthandwerkern verfügte.<sup>110</sup> Die hervorragende Vernetzung im Bereich des Glashandels, der Glasherstellung und -veredelung durch Franz Steigerwald, der 1861 unverheiratet und ohne Nachkommen starb, war also ein elementarer Faktor für den Erfolg Theresienthals.

### 5.2.2. Wilhelm Steigerwald und das Theresienthaler Goldrubin

Quellen und Literatur über Theresienthal neigen immer wieder dazu, die Fabrik nicht als Gründung von Franz Steigerwald, sondern als Fabrik seines Bruders aufzufassen.<sup>111</sup> Dies mag damit zusammenhängen, dass Wilhelm Steigerwald das nötige fachliche Wissen in die Glashütte einbrachte, welches das hohe Niveau der Theresienthaler Gläser überhaupt erst ermöglichte. Wilhelm Steigerwald

<sup>105</sup> Vgl. Rankl 1980, S. 8. Reinhard Haller weist nach, dass die Belegschaft Theresienthals schon bei der Aufnahme der Glasproduktion im wesentlichen aus böhmischen Einwanderern bestand; 1839 arbeiten 191 Menschen in Theresienthal, 84% der gesamten 308 Einwohner der Siedlung stammen aus Böhmen. Um 1900 sind kaum mehr personelle Fluktuationen zu verzeichnen, was sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg wieder ändert; vgl. Haller R 1995, S. 50–52.

<sup>106</sup> Schmitz 1835, S. 35.

<sup>107</sup> Spiegl 1988, S. 32–33. Erneut handelt es sich um eine Inkongruenz in der Sekundärliteratur, da Seyfert im Gegensatz zu Spiegl die Errichtung eines Geschäftes in Bad Kissingen auf 1833 datiert, vgl. Seyfert 2006, S. 29.

<sup>108</sup> Vgl. Hartmann 2004, S. 142–143.

<sup>109</sup> Vgl. Hartmann 2004, S. 144; möglicherweise war Pfohl in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht, wie hier erwähnt, „in Wiesbaden und im Steigerwald“ sondern für Steigerwald in Wiesbaden tätig.

<sup>110</sup> Vgl. Brožová 1995 D, S. 17 und Spiegl 2009, S. 53.

<sup>111</sup> Leider fällt in der gesamten Quellenlage, ob Archivalie, Primär- oder Sekundärliteratur, der Umstand unangenehm auf, dass die beiden Brüder wohl als austauschbar empfunden wurden und noch werden, da die jeweiligen Verdienste der beiden Brüder nicht klar voneinander abgegrenzt werden. Z. B. gilt Wilhelm Steigerwald in der *Hilz-Chronik* fälschlicherweise als Erbauer Theresienthals; vgl. Hilz 1890, S. 62.

wurde 1804 in Prag geboren, verlebte aber einen Teil seiner Jugend in Würzburg, wo ihn der Vater ebenso wie seinen älteren Bruder Franz zum Glasschneider ausbildete.<sup>112</sup> 1832 ist Steigerwald in Haida nachweisbar, wo er als Glashändler tätig war. Seine beiden ersten Kinder Louise und Oskar aus der Ehe mit Henriette Reinhold (1802–1872) wurden in Haida geboren. Die Familie wohnte im Palais Kinsky, wo auch Friedrich Egermann residierte,<sup>113</sup> der wegen seiner Rezepte für Farbgläser und -beizen eine zentrale Rolle für die böhmische Glasindustrie einnahm. Wilhelm war offenbar ebenso wie sein Bruder Franz optimal vernetzt.

Bereits 1837 unterstützte Wilhelm seinen Bruder, indem er für ihn böhmische Glasmacher, wohl vor allem Glasschleifer und -graveure, anwarb und sogar bis nach Theresienthal begleitete. 1838 führte ihn sein Weg zurück nach Haida, wo er den Versuch unternahm, einen eigenen Glasexport böhmischer Produkte aufzubauen. Entweder musste dieses Projekt ein eindeutiger Misserfolg gewesen sein oder Franz Steigerwald bat seinen Bruder Wilhelm um dringende Hilfe, denn schon im gleichen Jahr reiste er zurück nach Zwiesel, wo er Teilhaber und Direktor der Theresienthaler Glasmanufaktur wurde.<sup>114</sup> Offenbar war Steigerwald für alle technischen und fachlichen Aspekte der Produktion zuständig, wobei unklar ist, wie er dieses Wissen erlangt hatte. Belegt ist jedenfalls, dass er einen speziellen holzsparenden Glasschmelzofen entwickelte,<sup>115</sup> was bei den damaligen Kosten für den Rohstoff extrem wichtig war. „Den Druck, welcher durch die immer höher steigenden Holzpreise auf manchem Unternehmen lastet, kann nur Ersparung an Brennmaterial durch verbesserte Einrichtung der Oefen einigermassen heben.“<sup>116</sup> Wilhelm Steigerwald musste, da er solche technischen Neuerungen bewerkstelligte und neue Glasrezepturen entwickelte, also auch ein grundlegendes physikalisches und chemisches Verständnis mitgebracht haben.

Theresienthal erlangte in den ersten Jahren nach der Gründung zwei Privilegien; zunächst das Privileg auf Pressglas, das noch genauere Erwähnung finden wird, und dann – nach Verlust des ersten – das Privileg auf die Herstellung von Goldrubinglas. Offenbar begann Wilhelm Steigerwald 1840, wohl in direkter Folge der Aberkennung des Pressglas-Privilegs, weshalb sich die Hütte nun nicht mehr als *Königlich Bayerisch privilegiert* bezeichnen durfte, sich mit alten Rezepten für das Kunkel'sche Goldrubinglas zu beschäftigen.<sup>117</sup> Das Wissen um die Herstellung von Goldrubinglas, das Ende des 17. Jahrhunderts von Johann Kunkel beschrieben wurde,<sup>118</sup> war nicht im eigentlichen Sinne verloren, sondern eher aus der Mode gekommen, wohl weil es durch den hohen Goldanteil relativ teuer in den Produktionskosten und das technische Verfahren als Anlauffarbe komplex und fehleranfällig war.

Die Schwierigkeit, dieses auch noch bei erheblicher Wandungsstärke transparente rote Glas herzustellen, lag nicht so sehr an der Zusammensetzung – alte Rezepte waren vorhanden –, sondern am komplizierten technischen Vorgang. Da die Rotfärbung erst nach der zweiten Erhitzung auftrat, konnten Rauchgase – ‚Rußfeuer‘, wie sie Steigerwald nannte – die gesamte

<sup>112</sup> Vgl. Seyfert 1992 B, S. 81.

<sup>113</sup> Vgl. Seyfert 2009.

<sup>114</sup> Archiv Dr. Reinhard Haller; Steigerwald, Wilhelm: *Selbstverfasster Lebenslauf aus dem Jahre 1841*, zitiert nach: Rankl 1980, S. 13. Siehe auch Haller R. 1995, S. 50.

<sup>115</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 29.

<sup>116</sup> Heyberger et al. 1860, S. 1047.

<sup>117</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 26–28.

<sup>118</sup> Für weitergehende, auch technische Informationen zum Goldrubinglas von Johann Kunkel siehe auch Spiegl 2002 B.

Schmelze verderben. Die Herstellung des Goldrubinglases bildete eine technische Herausforderung [...].<sup>119</sup>

Die größte Schwierigkeit war das korrekte Temperieren während der zweiten Anwärmphase der bereits erstarrten Glasmasse.<sup>120</sup> Es gab zu Beginn des 19. Jahrhunderts wohl in verschiedenen, v. a. böhmischen Hütten Versuche, das Goldrubinglas nachzuahmen und zu perfektionieren;<sup>121</sup> u. a. wurde unter Johann Pohl in Neuwelt, basierend auf den Rezepten von Vinzenz Pohl vom Ende des 18. Jahrhunderts, bereits ab den dreißiger bis vierziger Jahren ebenfalls massives und bleifreies Goldrubinglas hergestellt.<sup>122</sup> Wilhelm Steigerwald gelang es wahrscheinlich innerhalb nur weniger Monate, das schwierige Verfahren zumindest so weit zu stabilisieren, dass die Herstellung wiederholbar wurde und nicht wie zuvor vom Zufall abhing, was bestätigt, dass er in dieser Hinsicht entweder über ein besonderes Fachwissen oder ein außergewöhnliches Talent verfügt haben muss. August Erich, der damalige Vorstand der Theresienthaler Aktiengesellschaft beschreibt im Juli 1840 die Experimente Steigerwalds in einem Brief an das Innenministerium:

Nach unzähligen, ebenso mühsamen als kostspieligen Versuchen, ist es dem Glasmeister und Dirigenten der auf Actien gegründeten Krystall-Glas-Fabrik Theresienthal, Wilhelm Steigerwald gelungen, sich dieses Geheimniß aufzuschließen, und massives Rubinglas in derselben Vollendung zu erzeugen, die man den aus alter Zeit auf uns vererbten Kunstprodukten [...] so lebhaft bewunderte.<sup>123</sup>

Am 1. August 1840 wird Steigerwald daraufhin das *Privilegium für die Aktien-Gesellschaft der Krystall-Glasfabrik in Theresienthal auf Fertigung des von dem dortigen Glasmeister Wilhelm Steigerwald erfundenen massiven Rubinglases der Alten* erteilt, zunächst für fünf Jahre.<sup>124</sup> Damit war das Privilegium, das dem Besitzer das Recht zusprach, in dem erteilten Zeitraum als einziger Hersteller in Bayern dieses Glas herstellen zu dürfen, ausdrücklich mit der Person Wilhelm Steigerwalds verbunden. Dies würde in der Theorie bedeuten, dass außer Theresienthal in dem Zeitraum von August 1840 bis zum Weggang Steigerwalds 1842, also maximal zweieinhalb Jahre lang, niemand Goldrubinglas in Bayern herstellen durfte. Buse formuliert sogar, dass „Theresienthal zu dieser Zeit die einzige Glashütte in Bayern [war], die imstande war, Goldrubinglas zu liefern.“<sup>125</sup> Dabei sind wohlgemerkt die in dieser Hinsicht größten Konkurrenten Theresienthals außerhalb Bayerns, die böhmische Hütte in Neuwelt und die schlesisch-preußische Josephinenhütte, auf deren Erzeugnisse im Folgenden noch genauer eingegangen wird, nicht einbezogen. Genauer definiert, bezieht sich diese Aussage zudem nur auf massives Goldrubinglas. Während auch in der späten Rokokozeit und zu Beginn des 19. Jahrhunderts einzelne Stücke aus massivem Goldrubin nachweisbar sind, wurde im Biedermeier

<sup>119</sup> Gropplero 1988 B, S. 39. Während geläufigerweise das Goldrubinglas mit Johann Kunckel und seiner 1679 erschienenen Schrift *Ars vitraria experimentalis* verbunden ist, sollte auch der Technologe Bernard Perrot aus Orléans Erwähnung finden, der ebenfalls an der Herstellung des transparenten, blutroten Glases forschte und dem auch Gläser mit eingeschmolzenen Rubin-fäden zugeschrieben werden können; siehe Drahotová 2003, S. 17–18 und S. 22: Anm. 16. Für das Glasrezept Steigerwalds, siehe BayHStA, M Inn 14573; Beschreibung der Rubinglasherstellung durch Wilhelm Steigerwald vom 08.06.1840, abgedruckt in: Gropplero 1988 A, S. 180–181.

<sup>120</sup> Vgl. Spiegl 2002 B, S. 4–5. Siehe auch Zschimmer 1930 A und B.

<sup>121</sup> Blau 1983 [1954], S. 157–158.

<sup>122</sup> Vgl. Hais 1995, S. 128 und Gropplero 1988 B, S. 39. Siehe auch Spiegl o. J. [Farbglas], S. 3.

<sup>123</sup> BayHStA, M Inn 14573; Brief von August Erich an das Innenministerium vom 07.07.1840.

<sup>124</sup> ATG; Privilegiumsurkunde für Wilhelm Steigerwald auf die Fertigung von massivem Rubinglas vom 01.08.1840. Das Original ist abgebildet in: Haller M. und Pscheidt 2008, S. 34, und transkribiert in: Buse: *Massives Goldrubin in Theresienthal*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/goldrubin.html>, aufgerufen am 16.10.2014; siehe auch Gropplero 1988 A, S. 33.

<sup>125</sup> Buse 2007 A, S. 8.

v. a. überfanges, also eher rosafarbenes Goldrubinglas hergestellt, bei dem die Schwierigkeit der Durchsichtigkeit bei dickwandigen Farbgläsern durch die Feinheit der dünnen Überfangschicht ausgehebelt wird. Erst ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts kommt überhaupt ein erhöhtes Interesse an massivem und dabei gleichzeitig transparentem Goldrubin auf.<sup>126</sup>

Mit dem Verlust Steigerwalds fehlt in Theresienthal aber offenbar nicht nur das Privileg, sondern auch das Fachwissen zur Herstellung von Goldrubinglas, denn angeblich misslangen alle weiteren Versuche.<sup>127</sup> Es gibt bisher kein gesichertes Stück in massivem Goldrubinglas aus der Theresienthaler Produktion des Biedermeier und auch in keinem der bekannten Kataloge taucht der Begriff überhaupt auf. Die Preisliste von ca. 1838–1840 bietet lediglich „rosa“ Glas an, womit wohl ein helleres Überfangglas gemeint ist, auf das sich das Privileg über massives Goldrubin ja ausdrücklich nicht bezieht.<sup>128</sup> Daraus lässt sich folgern, dass zum Zeitpunkt des Erscheinens des Katalogs noch kein Goldrubinglas produziert wurde; der Zusatz „privilegiert“ im Titel der Preisliste bezieht sich wohl auf das ältere Pressglas-Privileg.<sup>129</sup> Auf der Nürnberger Industrieausstellung 1840 wird Theresienthal dagegen besonders für das Goldrubin gelobt: „Das massive Rubinglas derselben Fabrik in einer antiken Kanne und einem Flacon dargestellt, ist eine getreue Wiederholung des alten Rubins, dessen Darstellung bisher als eine verloren gegangene Kunst betrachtet wurde.“<sup>130</sup> Besonders auffällig ist, dass lediglich diese beiden Stücke in Goldrubin ausgestellt wurden, was nicht daraufhin deutet, dass Goldrubinglas in der normalen Theresienthaler Kollektion des Gebrauchsglases eine Rolle spielte. Das Goldrubin fand wohl nur bei Einzel- und Ausstellungsstücken Anwendung und sollte in erster Linie die hohen technischen Fertigkeiten der Glashütte werbewirksam demonstrieren.

In den Berichten zur *Deutschen Gewerbe-Ausstellung* in Berlin 1844, an der Theresienthal – also schon nach den Streitigkeiten zwischen den Aktionären und den Brüdern Steigerwald – teilnahm, wird angemerkt, dass Theresienthal die Farbe Goldrubin anbietet und v. a. dass das Rubinrot beim Theresienthaler Tafelglas besser ausgefallen sei als bei den Hohlgläsern.<sup>131</sup> Dieses wird noch im Vergleich mit weiteren, andersfarbigen Stücken näher erklärt, denn „[...] weniger ausgezeichnet erschien das rubinfarbige Glas.“<sup>132</sup> Möglicherweise ist das als noch sanft formulierte Kritik an dem Theresienthaler Goldrubin im Allgemeinen zu verstehen, das weder als Tafel- noch als Hohlglas wirklich überzeugte. Falls das Tafelglas aber nicht nur als besser, sondern als gut erachtet wurde und die Annahme, dass Theresienthal sich ohne Steigerwald nicht in der Lage sah, hochwertiges Goldrubin herzustellen, in Betracht gezogen wird, könnte das Tafelglas vielleicht schon vor 1842 hergestellt worden sein, die Hohlgläser dagegen erst nach 1842. Letztere These würde mit dem Bericht von 1840 konform gehen, der in Nürnberg auch das besonders gelungene Tafelglas aus Theresienthal herausstellt.<sup>133</sup> In den späteren Preislisten ab den siebziger Jahren wird diese Glasfarbe ebenfalls nicht angeboten.

<sup>126</sup> Vgl. Pazaurek 1976 [1923], S. 254–257; siehe auch Warthorst 2006, S. 34.

<sup>127</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 29.

<sup>128</sup> Vgl. Buse: *Massives Goldrubin in Theresienthal*, a. a. O.

<sup>129</sup> Vgl. Buse 2008, S. 12.

<sup>130</sup> Arnold 1842, S. 94.

<sup>131</sup> Vgl. N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 62.

<sup>132</sup> N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 61.

<sup>133</sup> Vgl. Arnold 1842, S. 94.

Die Versuche, massives Goldrubin herzustellen, blieben wohl bei den meisten Glashütten auf Einzelstücke beschränkt. Je weiter das Jahrhundert fortschreitet, desto weniger begegnet man der Ausnahmestellung des Goldrubins, wie sie noch im Zusammenhang mit dem Theresienthaler Privileg anklingt. Noch 1888 in München erhielt Köln-Ehrenfeld eine Auszeichnung für Goldrubingläser und auch die – zwar nicht parallel ausgestellten, aber damals einen Begriff darstellenden – Gläser in Gold- und Kupferrubin aus Josephinenhütte werden lobend erwähnt.<sup>134</sup> Köln-Ehrenfeld kommt möglicherweise der Verdienst zu, die – wie Leopold Gmelin es beschreibt – „zur regelmässigen Herstellung des Goldrubinglases als Marktware nöthige Sicherheit“<sup>135</sup>, auch bei vor dem Ofen aufgelegten Dekoren in Goldrubin, erlangt zu haben. Schäfke beschreibt allerdings 1979, dass bei Ehrenfelder Gläsern trotz der guten Beherrschung der Glasmasse teils ein Stich ins Violette zu vermerken ist.<sup>136</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts flaute das Interesse an den roten Gläsern ab, insbesondere nach 1900 spielten sie kaum mehr eine Rolle in der Glasproduktion. Für Regenhütte, die bis 1902 von den direkten Nachkommen Steigerwalds geleitet wurde, ist die Herstellung von Goldrubin noch bis 1906 nachweisbar.<sup>137</sup>

Als Wilhelm Steigerwald Ende 1842 die Glashütte verließ – in Theresienthal blieb die Familie wohl vorerst wohnen, denn sein dritter Sohn Wilhelm kam noch 1843 dort zur Welt –<sup>138</sup> und ab dem 23. April 1844 die Schachtenbachhütte pachtete,<sup>139</sup> ergab sich für Theresienthal noch ein weiteres Problem. Die Quarzversorgung war in der Anfangszeit Theresienthals problematisch, wurde aber von Steigerwald gelöst, indem er den Import von Quarz mit einem böhmischen Quarzbruch organisierte. Nach dem Zerwürfnis gab es für Steigerwald keinen Grund, Theresienthal und damit den Aktionären, die die Brüder Steigerwald aus der Geschäftsleitung gedrängt hatten, die wertvolle Quarzquelle zu überlassen. Er verwendete das besonders reine Quarz, das für die Herstellung einer hochwertigen Glasmasse unbedingt nötig war, für seine neue Hütte in Schachtenbach.<sup>140</sup> Theresienthal musste sich nach neuen Bezugsmöglichkeiten umsehen und sich vielleicht vorerst mit einer mangelhaften Rohstoffqualität zufrieden geben, was ein Grund für die 1844 beschriebene Verschlechterung der Glasmasse, auf die später noch zurückgekommen wird, sein könnte.

Mit den Produkten aus Schachtenbach feierte Steigerwald schon bald Erfolge.<sup>141</sup> 1854 erhielt Schachtenbach die große Denkmünze auf der Münchener *Industrieausstellung* mit der überschwänglichen Begründung: „wegen der ungewöhnlichen Größe seiner ausgestellten Vasen und der eigenthümlichen Schwierigkeiten ihrer Verzierung; sodann wegen vieler zum Theil neuer Farben, wegen seines ausgezeichneten Alabasterglases, schöner Dekoration und vorzüglichen Schiffs im Allgemeinen.“<sup>142</sup> Übrigens trat die Schachtenbachhütte 1854 unter dem Namen des Bruders Franz an, auch dessen Münchener Niederlage wird erwähnt. Das hier gelobte Alabasterglas wird heute oft als besonders typisch für Schachtenbach wahrgenommen, obwohl es auch von anderen Glashütten produziert wurde.<sup>143</sup> Die

<sup>134</sup> Vgl. Gmelin 1888 A, S. 302, sowie Warthorst 2006, S. 35.

<sup>135</sup> Gmelin 1888 A, S. 302.

<sup>136</sup> Vgl. Schäfke 1979, S. 28.

<sup>137</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2009 A, S. 95 und Warthorst 2006, S. 35.

<sup>138</sup> Vgl. Seyfert 2009. Die beiden älteren Kinder waren bereits 1840 an Scharlach gestorben.

<sup>139</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 29.

<sup>140</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 29.

<sup>141</sup> Seyfert 1988 D, S. 47.

<sup>142</sup> Hermann 1855, S. 49.

<sup>143</sup> Das opake, weiße Alabasterglas bot zwar in besonderer Weise die Möglichkeit, gemalte Dekorationen aufzutragen, allerdings wurde es von Zeitgenossen auch dafür kritisiert, dass es die typischen Charakteristika des Glases, nämlich Transparenz,

ebenfalls im Zusammenhang mit der Ausstellung beschriebenen, hochwertigen Schliffgläser aus Schachtenbach wurden und werden leider häufig ignoriert. Noch Mauder lobt 1928 ausdrücklich deren besondere Qualität:

Neben den in Schachtenbach erzeugten Alabastergläsern zeigen eine ganze Reihe von Pokalen, Bechern und sonstigen Gefäßen in Kristallglas den hohen Stand des Könnens. Nicht nur die geschliffenen Arbeiten, sondern auch die Gravuren müssen unsere Bewunderung erregen. Die dort erzeugte Kristallglasmasse ist von einer besonderen Schönheit. Auf schwierige Schliffe ist großer Wert gelegt; die Durchführung derselben weist eine vollendete Peinlichkeit auf. An technischem Können übertreffen sie die damaligen Alabastergläser noch wesentlich. [...] Diese bedeutenden Arbeiten waren bisher noch unbekannt; es ist dies um so mehr zu bedauern, weil der Bayerische Wald infolgedessen auch in der Literatur eine stiefmütterliche Behandlung erfuhr.<sup>144</sup>



Abb. 29: Schliffgläser aus der Glashütte Schachtenbach unter Wilhelm Steigerwald, um 1850.

Es ist bemerkenswert, dass gerade die Bereiche der Kaltveredelung, für die im 19. Jahrhundert v. a. böhmische Kunsthandwerker bekannt und begehrt waren, nämlich Glasschliff und -schnitt, hier besonders herausgestellt werden. Da tradiert ist, dass Wilhelm Steigerwald 1837 bis 1838 die ersten böhmischen Facharbeiter rekrutierte, und davon ausgegangen werden kann, dass diese eine gewisse Verbundenheit zu der Familie Steigerwald pflegten, ist es mehr als wahrscheinlich, dass Steigerwald bei seinem Weggang aus Theresienthal die fähigsten und besten Mitarbeiter mitnahm, vielleicht sogar mit besseren Perspektiven abwarb. Für Franz Paul Zach ist beispielsweise belegt, dass er noch bis 1843 in Theresienthal tätig war und danach in München für Franz Steigerwald Aufträge ausführte. Im Spätsommer 1844 hielt Zach sich im Landkreis Regen auf, um – wie Ingeborg Seyfert vermutet – Wil-

Reinheit und Brillanz, verleugnet und sich optisch dem Porzellan anzunähern versucht; siehe dazu auch Falke 1868, S. 148. Der Versuch der Materialimitation wurde aber im Allgemeinen milde beurteilt, selbst, wenn die Unzulänglichkeiten bereits auf der Hand lagen: „Die schönste Eigenthümlichkeit des Glases, seine Durchsichtigkeit oder Durchscheinbarkeit, aufzugeben, um die feine Bildsamkeit des Thons und seine Geeignetheit zur Aufnahme figürlicher Darstellungen doch nicht zu erreichen, mag einmal versucht, aber nicht fortgesetzt werden.“ Cohausen und Poschinger 1874, S. 469. Nach der Weltausstellung 1878 in Paris kam Alabasterglas immer mehr aus der Mode, wurde immer seltener angeboten und wohl nur noch auf Nachfrage produziert, vgl. dazu Warthorst 2005 E, S. 35. Zu diesem Zeitpunkt erkannte auch Wilhelm Steigerwald jun., der Sohn von Wilhelm und Neffe von Franz Steigerwald, diese Problematik und bezeichnet solche Nachahmungen, wie die dem Glas materialfremde Imitation von Keramik, als „Lüge in der Industrie“, womit er die Erzeugnisse seines Vaters direkt in die Kritik einschloß; Steigerwald 1879, S. 101.

<sup>144</sup> Mauder 1928 B, S. 590–591. Mauder bezieht sich hierbei übrigens auf Stücke aus der damaligen Sammlung von Hans und Egon von Poschinger, den Urenkeln von Wilhelm Steigerwald und damaligen Besitzern Theresienthals. Diese Stücke könnten sich heute noch in den Beständen des Glasmuseums Theresienthal befinden.

helm Steigerwald in der Anfangsphase seiner Pachtzeit in Schachtenbach zu unterstützen.<sup>145</sup> Theresienthal wurde also nicht nur seiner führenden Köpfe, sondern nach und nach seiner talentiertesten Mitarbeiter beraubt. In einem Bericht über die Glasfabrikation im Bayerischen Wald von 1860 werden die Produkte aus Schachtenbach ausführlich behandelt:

Zur höchsten Blüthe hat sich die Fabrik des Wihelm Steigerwald in Schachtenbach erhoben, welche durch den feinen Geschmack in Form und Decoration, durch die vollendete technische Ausführung und die ungewöhnlich großen Dimensionen ihrer farbigen Glaswaaren die europäische Concurrenz siegreich bestanden hat. Zeugniß davon geben die Berichte über die Ausstellungen in London, München und Paris [...].<sup>146</sup>

Auch hier wird wieder die besonders ausgefeilte Technik angemerkt. Die Erzeugnisse Theresienthals dagegen stehen weit unten auf der hier zitierten Liste der zu besprechenden Glashütten:

In Erzeugung ordinärer Glaswaare (Hohl- und Tafelglas) entwickeln Michael v. Poschinger in Frauenau und dessen Neffen Benedikt und Ferdinand v. Poschinger in Oberzwieselau und Buchenau ausgezeichnete Thätigkeit [...]. Die Glashütten zu Lambach, Lohberg, Ludwigs- und Theresienthal, Klingenbrunn [...], die Riedelhütte und Schönbacherhütte liefern ebenfalls ganz entsprechende Waare.<sup>147</sup>

Theresienthal ist ohne den Namen Steigerwald gerade noch eine Erwähnung unter anderen, aber keine weitere Ausführung mehr wert. Der Bericht weckt allerdings den Eindruck, dass 1860, also direkt vor der Übernahme durch die Familie Poschinger, noch oder schon wieder Glas in Theresienthal produziert wurde, das aber offenbar keinen höheren Ansprüchen genügen konnte.

Als Wilhelm Steigerwald 1869 starb und seine Ehefrau Henriette, geb. Reinhold, ihm 1872 nachfolgte, erbte seine jüngste Tochter Henriette, die bereits in die Theresienthaler Linie der Poschinger eingeheiratet hatte, die Villa der Familie in Rabenstein, die untrennbar mit ihrem Erbauer Wilhelm Steigerwald und seiner Freude an der Architektur verbunden ist.<sup>148</sup> Max Hilz beschreibt ihn in seiner berühmten Chronik folgendermaßen: „Er war ein überaus verständiger und unternehmender Mann, und im Bau- fache, wo Alles nach seinem Kopf und Sinn gehen mußte, konnte ihm nicht leicht der verständigste Meister zur Seite stehen.“<sup>149</sup> Dass später seine Urenkel Hans und Egon von Poschinger die Villa bewohnten und Teile des dortigen Besitzes mit hoher Wahrscheinlichkeit später nach Theresienthal überführt wurden,<sup>150</sup> könnte eine Ursache für die häufig so fehlinterpretierten Verbindungen zwischen Theresienthal und Rabenstein bzw. Schachtenbach darstellen.

<sup>145</sup> Vgl. Seyfert 1992 B, S. 84.

<sup>146</sup> Heyberger et al. 1860, S. 1047.

<sup>147</sup> Heyberger et al. 1860, S. 1047.

<sup>148</sup> Für Informationen zu der Villa Steigerwald in Rabenstein, die um 1860 erbaut, 1912 abgebrochen und 1913/1914 durch einen Neubau ersetzt wurde, siehe Sellner 1992, S. 104, sowie Rankl 1980, S. 22 und Haller M. und Pscheidt 2008, S. 96–97 und S. 104. Die Zukunft des Gebäudes, das nach dem Verkauf durch die Familie Poschinger zeitweise als Klinik diente, ist weiterhin unklar; siehe dazu und zu weiterführenden Angaben zu Artikeln in der aktuellen Tagespresse [http://regiowiki.pnp.de/index.php/Schloss\\_Rabenstein](http://regiowiki.pnp.de/index.php/Schloss_Rabenstein), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>149</sup> Vgl. Hilz 1890, S. 62.

<sup>150</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 102.



### 5.3. Überblick I – Glas des Biedermeier

Nachdem Europa die Jahre der napoleonischen Herrschaft hinter sich gelassen hatte, kamen auch im Kunstgewerbe Bestrebungen auf, dem Empire als starrem Repräsentationsstil des französischen Kaiserreichs etwas entgegenzusetzen. Die Suche nach einem neuen, tiefer verstandenen Stil, der sich über die aufgesetzte und verständnislose Nachahmung vorhergehender Epochen hinwegsetzte, wurde angeleitet durch die auf die Wiederbelebung der antiken Formen pochenden Architekten des Klassizismus, wie z. B. Karl Friedrich Schinkel (1781–1841).<sup>151</sup> Julius Lessing, der Direktor des damaligen Berliner Gewerbemuseums, merkt aus der Perspektive von 1872 dazu an:

Bei dem gänzlichen Erlöschen aller Handwerksüberlieferungen muß auch das Kunstgewerbe in allen einzelnen Theilen durch die Architekten neu geschaffen werden, daher eine gewisse schematische Erfindung, welche sich ohne Anbequemung an die verschiedenen Techniken über alle Materialien erstreckt.<sup>152</sup>

Das Kunstgewerbe, in einer Übergangsphase zwischen den Ausläufern des Klassizismus und dem einsetzenden Historismus, orientierte sich zwar an den Vorgaben der Baukunst, musste aber letztendlich zu eigenen, auf die Materialien anwendbaren Lösungen finden.<sup>153</sup>

Der Aufschwung der bürgerlichen Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts bewirkte einen immer stärker ansteigenden Bedarf an Gegenständen des häuslichen Gebrauchs, was im Kunstgewerbe einen schlichten Stil „frei von Präntationen“<sup>154</sup> förderte. Dieser war analog zu der sich verbreiternden Zielgruppe deutlich alltagstauglicher und einfacher gehalten als noch der prachtvolle Barock oder das verspielte Rokoko, was aber nicht etwa mit einer Minderwertigkeit der Ausführung gleichgesetzt werden darf. Der Biedermeierstil entfaltete sich aus dem Klassizismus heraus, dessen klare Formensprache zudem mit den neuen Vorstellungen korrelierte. Das mit dem Klassizismus verbundene schematische und kühle Festhalten an antiken Vorbildern entsprach jedoch nicht mehr dem veränderten Zeitgeist, so dass in der Kunst und dem Kunstgewerbe verstärkt sachliche, naturalistische Darstellungen, teils unter Aufnahme romantisierender Tendenzen, auftreten. In dieser Hinsicht ist auch darauf hinzuweisen, dass die Auftraggeber für kunsthandwerkliche Ausstattungen auch weiterhin höfischen und adeligen Kontexten entstammten und die schlichten, dem nun negativ bewerteten Luxusstil des ausgehenden 18. Jahrhunderts entgegenstehenden Gestaltungsweisen nicht ausschließlich im Zusammenhang mit der zunehmenden Prosperität und dem Geschmack des Bürgertums zu erklären sind.<sup>155</sup>

Der nachträglich geprägte Begriff des Biedermeier, unter dem aus heutiger Sicht eine Phase zwischen den geschichtlichen Eckpfeilern des Wiener Kongresses von 1815 und den bürgerlichen Revolutionen

<sup>151</sup> Vgl. Kat. Mus. Berlin 1872, S. 53.

<sup>152</sup> Kat. Mus. Berlin 1872, S. 53.

<sup>153</sup> Festzuhalten ist für das gesamte 19. Jahrhundert, dass es zu einem Pluralismus der Stile kommt, der in der vorliegenden Arbeit nicht in ganzer Breite dargestellt werden kann. Jede Beschreibung von epochen- und stilspezifischen Tendenzen im Kunstgewerbe, wie hier des Biedermeier, blendet bis zu einem gewissen Grad parallel laufende, unter Umständen vernetzte Strömungen aus, um zu einer zwar vereinfachten, aber übergeordneten und damit für den vorliegenden Themenkomplex zweckdienlichen Perspektive zu gelangen. Siehe zu dieser Problematik auch Ottomeyer 2006, S. 44–46.

<sup>154</sup> Spiegl 2003, S. 177.

<sup>155</sup> Vgl. Winters 2006, S. 37 und S. 39.

ab 1848 subsumiert wird, findet in erster Linie in der deutschen Geschichtsschreibung Anwendung. Der Terminus, der sich auf die von Ludwig Eichrodt (1827–1892) und Adolf Kußmaul (1822–1902) erfundene Figur des *Gottlieb Biedermaier* bezieht, unter dessen Namen um 1850 in der satirischen Zeitschrift *Fliegende Blätter* mehrere lyrische, der Erheiterung der Rezipienten dienende Werke veröffentlicht wurden, war zum Ende des 19. Jahrhunderts hin negativ konnotiert und kritisierte auf spöttische Weise eine kleinbürgerliche, auf das Häusliche beschränkte Weltsicht. Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende positive Bewertung der Kunstströmung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts korreliert mit der Prägung des Biedermeier als neutral gefasstem Epochenbegriff, der insbesondere für den Bereich des Kunstgewerbes Anwendung findet.<sup>156</sup>

Das Glas des Biedermeier spiegelt mit zwei grundsätzlich verschiedenen Dekorationsarten den Zeitgeist wider. Einerseits gelten farbintensive, Halbedelsteine imitierende oder durch mehrfache Überfänge dickwandige Gläser, deren Glasschichten durch komplexe geometrisierende Schlitze wieder abgetragen werden, als typisch. Andererseits werden auch die im romantisierenden Stil bemalten Andenkengläser und Freundschaftsbecher mit dieser Epoche verbunden.<sup>157</sup> Bei einer näheren Betrachtung muss zunächst konstatiert werden, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts glasspezifisch eine veränderte Situation eintritt, da die Bedeutung des vormaligen Ideals der venezianischen Gläser mit den typischen Auflegearbeiten sinkt. Ihren Platz nahmen die geschliffenen und geschnittenen Gläser nach englischem Vorbild ein: „Hinzu kam im Zuge einer allgemeinen Modeströmung der starke englische Einfluss, der beispielsweise beim geschliffenen Glas zu einem völligen Geschmackswandel führte.“<sup>158</sup> Die böhmischen Glashütten dagegen litten noch immer unter den Nachwirkungen der 1806 von Napoleon verhängten Kontinentalsperre, die jeden Export unterbunden hatte. Die traditionell stark vom Auslandsgeschäft abhängige Glasindustrie Böhmens hinkte durch diesen künstlichen Abschluss vom Markt innovativen Tendenzen hinterher und produzierte weiterhin als altmodisch empfundene Gläser im Rokokostil.<sup>159</sup> Möglicherweise sind die Absatzprobleme ebenso in der starken Konzentration auf billigere Märkte in der Türkei und in Ungarn zu suchen; erst ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts fokussierten sich einige böhmische Glashütten, wie die Harrach'sche Hütte, die Buquoy'schen Hütten und die Adolfshütte, auf die anspruchsvollen Märkte Westeuropas.<sup>160</sup>

Die Glasindustrie Englands (und damit zusammenhängend Irlands) erlebte dagegen einen ungeahnten Aufschwung, der sich zunächst aufgrund steuerlicher Vorteile für den Glasexport nach dem europäischen Festland erklären lässt. Zudem wies das englische Glas, wie z. B. von Pellatt & Green und Webb aus London oder von der irischen Glashütte Waterford Glass House, zweckmäßige, fast nüchterne Formen auf, da es nicht wie das böhmische und deutsche Glas dem Einfluss des Barock- und Rokokostils unterlag, und kam damit den Bedürfnissen und Vorstellungen der bürgerlichen Klasse im Deutschen Reich entgegen. Die Schlifftechnik selbst wurde zuvor, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, durch böhmische und schlesische Einwanderer eingeführt und auf das weiche, bleihaltige Flintglas Englands übertragen, das sich leicht mithilfe des Schliffs bearbeiten ließ. Englische Glaswa-

<sup>156</sup> Vgl. Winters 2006, S. 34–35.

<sup>157</sup> Vgl. Schack 1979, S. 53–54. Siehe auch Page 2006.

<sup>158</sup> Spiegl 2003, S. 179.

<sup>159</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 179 und S. 192.

<sup>160</sup> Vgl. Brožová 1995 A, S. 74.

ren weisen als erste nach geometrischen Gesichtspunkten gestaltete Schliffe mit Facettierungen und Polygonbildungen auf.<sup>161</sup> Nach 1835 spielte England keine überragende Rolle mehr, da die anderen europäischen Produzenten die englischen Impulse aufgenommen und sich an den neuen Geschmack angepasst hatten.<sup>162</sup> Das ebenfalls leicht bleihaltige französische Schliffglas mit berühmten Namen wie Saint-Louis, Baccarat und Choisy-le-Roy hatte zunächst in der Reinheit der Glasmasse aufzuholen, gelangte aber rasch zu einer Ebenbürtigkeit gegenüber den englischen Erzeugnissen.<sup>163</sup>

Für die böhmischen Glashütten stellte sich zunächst das Problem, dass die modischen Schliffe ein dickwandiges Glas voraussetzen; während beim englischen Flintglas auch bei dickeren Glasstärken die Transparenz durch den hohen Bleigehalt gewahrt wurde, konnte das böhmische Kristall in Fragen der Brillanz und Lichtbrechung nicht konkurrieren. Erst nach weiteren Verbesserungen der Rezepturen für die Glasmasse konnte die böhmische Glasindustrie, die gegenüber England und Frankreich grundsätzliche Vorteile in ihren gut ausgebildeten und gleichzeitig relativ günstigen Arbeitskräften und bei der leichteren Rohstoffbeschaffung besaß, gegenüber dem Ausland aufholen. Jarmila Brožová betont, dass gerade der in Böhmen optimal organisierte und ins Ausland vernetzte Glashandel eine entscheidende Rolle bei der Qualitätsverbesserung spielte:

[Die] bedeutendsten Handelspartner, der in Würzburg und Frankfurt ansässige Steigerwald oder die Wiener Lobmeyr und Rohrweck – letzterer konzentrierte sich vor allem auf den Export nach Amerika –, hielten durch eine geschickte Taktik eine ständige Konkurrenz zwischen den böhmischen Glasherstellern aufrecht, die letztlich dem Glas zugute kam.<sup>164</sup>

Das härtere böhmische Kreideglas war zudem für detailreichere Schliffe und Schnitte geeignet, was die böhmischen Glashütten bald auszunutzen wussten. Mit dem Aufschwung der kalten Veredelungstechniken konnte das böhmisch-bayerische Kristallglas auch das vormals maßgebliche venezianische Glas immer weiter verdrängen, da das „deutsche Glas [...] durch seine Beschaffenheit sehr für diese Veredelungstechniken geeignet [war] und [...] deshalb dieses Feld allein für sich behaupten [konnte], während das venezianische Glas infolge seiner weichen Glasart sich nur für Ofenarbeit eignete.“<sup>165</sup> Parallel zu der Bevorzugung des Schliffes setzte auch die Tendenz ein, die Rohglasherstellung in den Glashütten von der kalten Veredelung in eigens darauf ausgerichteten Schleifereien oder Glasraffinerien zu trennen.<sup>166</sup> Die böhmischen Glashütten erholten sich erst Mitte der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, indem sie sich nicht nur technisch verbesserten, sondern auch stilistisch an die nun vorherrschende Mode anpassten. Nach dieser Umstellung aber konnten sie dank ihrer handwerklichen Perfektion die ausländischen Gläser überflügeln; der böhmische, von England inspirierte Glaschliff des Biedermeier demonstriert eindrücklich die Vielfältigkeit dieser Technik, die in England und

<sup>161</sup> Vgl. dazu auch Semper 1863, S. 194; Semper kritisiert indes die Ausrichtung der böhmischen Glasindustrie am englischen Glasstil.

<sup>162</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 181–184 und Pazaurek 1976 [1923], S. 9–10. Zu dem Export englischen Bleiglasses nach Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, siehe Schueler 1853, S. 283–285 und zu dem Status der Glasindustrien anderer europäischer Länder, die hier aus Platz- und Relevanzgründen nicht besprochen werden, siehe a. a. O., S. 291–296.

<sup>163</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 184–187 und Pazaurek 1976 [1923], S. 8–9.

<sup>164</sup> Brožová 1995 A, S. 74.

<sup>165</sup> Mauder 1928 B, S. 585.

<sup>166</sup> Vgl. Pazaurek 1976 [1923], S. 4.

Irland nie in dieser Bandbreite erreicht wurde.<sup>167</sup> Die Phase des Biedermeier in Böhmen ist in erster Linie mit der Meyr'schen Hütte in Adolf und der Gräflich Harrach'schen Hütte in Neuwelt verbunden.<sup>168</sup>

Das deutsche und damit auch das Glas des Bayerwalds erlangte in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine so verbesserte Glasmasse, dass sie in Fragen der Reinheit den Produkten des Auslands nicht mehr lange nachstand. Die Nachteile gegenüber Böhmen, Frankreich und England lagen damals aber noch immer in der künstlerischen Gestaltung.<sup>169</sup> Neben der 1841 gegründeten Gräflich Schaffgotsch'schen Josephinenhütte in Schreiberhau, im damals unter preußischer Regentschaft stehenden Schlesien gelegen, hatten nur die in Bayern maßgeblich geförderten Hütten einen Weg eingeschlagen, um dem Ausland etwas entgegenzusetzen.<sup>170</sup>

Nur im bayrischen Wald, in der Gegend von Zwiesel (Oberzwieselau), Buchenau und Frauenau, wo die Familie von Poschinger seit mehr als 300 Jahren mit der dortigen Glaserzeugung verknüpft ist, herrscht namentlich seit der Begründung der neuen Fabrik von Theresienthal (1836) auch vom künstlerischen Standpunkte ein regeres Leben.<sup>171</sup>

In der Formgebung der Gläser des Biedermeier sind vor allem dezente und schlichte Grundformen vertreten, wie funktionale, dünnwandige Zylinderbecher oder der geschweifte, elegantere Ranftbecher mit Fußwulst. Auch Entwürfe für Tafelservice und andere Gebrauchsgläser zeichnen sich durch schnörkellose, auf die Funktion ausgerichtete, dabei aber extrem vielfältige Formen aus. Entwürfe, die Renaissanceformen aufgreifen, wurden zwar von Schinkel in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts als vorbildhaft empfohlen, konnten sich aber erst später unter dem Banner des Historismus durchsetzen.<sup>172</sup>

Im Biedermeier kam zum ersten Mal den ausführenden Kunsthandwerkern eine neue Wertschätzung zu; in manchen Fällen lassen sich schon unabhängige Karrieren von Malern, Graveuren oder Schleifern nachvollziehen, die das Rohglas bei Glashütten kauften oder bestellten und nach eigenen Kriterien veredelten.<sup>173</sup> Nicht nur auf dem Bereich des Schliffs, sondern auch in der Gravur zeugt das böhmische Glas des Biedermeier von höchster technischer Kunstfertigkeit, wie etwa die Arbeiten der selbstständig arbeitenden Graveure Dominik Biemann oder Franz Paul Zach belegen, die u. a. für Franz Steigerwald, möglicherweise auch für Theresienthal arbeiteten.<sup>174</sup> Stilistisch gab es keine eindeutig wiedererkennbare oder einheitliche Strömung; vielmehr passten sich auch die Glasdekore den auf der Suche nach einem eigenen Stil wechselnden Moden an.

Den allgemeinen Zeittendenzen wird natürlich Rechnung getragen, insofern der zu Anfang des 19. Jahrhunderts vorherrschende Klassizismus allmählich immer mehr mit gotisierender Romantik durchsetzt wird; dazu treten west- und ostasiatische Formenelemente und in den vierziger Jahren die Ornamente des zweiten Rokoko, das namentlich die Glasmalerei um so lieber auf-

<sup>167</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 193.

<sup>168</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 191–199 und Pazaurek 1976 [1923], S. 4–7.

<sup>169</sup> Vgl. Rudhart 1835, S. 28.

<sup>170</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 187–188 und Pazaurek 1976 [1923], S. 7–8.

<sup>171</sup> Pazaurek 1976 [1923], S. 8.

<sup>172</sup> Vgl. Pazaurek 1976 [1923], S. 14–15.

<sup>173</sup> Vgl. Pazaurek 1976 [1923], S. 14.

<sup>174</sup> Vgl. zu Dominik Biemann Biemann 1968, sowie Spiegl 2004, S. 1, sowie zu Franz Paul Zach Seyfert 1992 B und Kat. Ausst. Lemgo 1992, S. 87–88: Kat. Nr. 87.

nimmt, als sie sich während des ersten Rokoko im 18. Jahrhundert darin fast gar nicht zu betätigen Gelegenheit wahrgenommen hatte.<sup>175</sup>

Es lässt sich also auch bereits vor Einsetzen des Historismus für den Bereich der Glasdekoration von einem Stilpluralismus durch verschiedenste Einflüsse sprechen. Die verfeinerte Emailmalerei der Biedermeierzeit, die sich auf den schon erwähnten Andenkenbechern großer Beliebtheit erfreute, erlangte neben einem besonderen Detailreichtum auch eine immer breitere Farbskala.<sup>176</sup> Antje Neuner-Warthorst, die seit 2004 ein „kritisches Verzeichnis aller publizistisch bekannt gewordenen bemalten Biedermeierbecher“<sup>177</sup> in einer privaten Initiative anlegt und darin seit 2009 auch die entsprechenden Aufzeichnungen von Walter Spiegl eingliedert, konnte durch statistische Analysen aufzeigen, dass die Motive der Becher zum Großteil Stadtansichten darstellen, etwa Veduten von Kurorten oder Darstellungen von architektonischen Denkmälern. Ebenso sind figurale Szenen, allegorische Darstellungen und Porträts berühmter Persönlichkeiten vertreten; hinzu kommen noch ornamentale oder florale Dekorationen und andere gegenständliche Abbildungen, wie etwa von Spielkarten.<sup>178</sup> Die wichtigsten Kunsthandwerker, die sich auf diese Becher spezialisiert hatten, sind mit der sächsischen Familie Mohn, insbesondere Samuel Mohn (1762–1815) und seinem Sohn Gottlob Samuel Mohn (1789–1825) sowie dem Wiener Porzellan- und Glasmaler Anton Kothgasser (1769–1851) benannt.<sup>179</sup> Die sozialhistorische Funktion dieser Gläser, die im Biedermeier aufkamen und verstärkt in Städten und Kurorten verkauft wurden, ist wohl in engem Zusammenhang mit dem prosperierenden Bürgertum zu sehen, wobei hier noch keine abschließenden Urteile gefällt werden können.<sup>180</sup>

Nach der Bevorzugung von transparentem oder mattem Klarglas während des Empire schlug nun die romantisch geprägte Sehnsucht nach Farben durch, was sich nicht nur in der farbenfrohen Gestaltung mit zumeist transparenten Emailfarben ablesen lässt, sondern sich auch in einer immer breiter werdenden Palette der angebotenen Glasfärbungen zeigte.<sup>181</sup> Wie bereits im Zusammenhang mit dem Goldrubinglas erwähnt, galt dem Experimentieren mit althergebrachten Rezepturen und dem Entwickeln neuartiger Farbtöne ein erhöhtes Interesse. Spiegl setzt die Tatsache, dass sich die Grundfarben der verschiedenen Manufakturen immer weiter annäherten, nicht etwa nur mit der gängigen Marktorientierung, sondern auch mit den neuen Bezugsmöglichkeiten der Rohstoffe in Zusammenhang. Seit den dreißiger Jahren konnten die färbenden Zusätze in einem chemisch reinen Zustand von spezialisierten Händlern erworben werden und mussten nicht mehr selbst von den Hüttenmitarbeitern gewonnen oder hergestellt werden.<sup>182</sup> Bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts stellten opake Glasvarianten das in Böhmen beliebteste Farbglas dar, da es sich im Besonderen für eine

<sup>175</sup> Pazaurek 1976 [1923], S. 14.

<sup>176</sup> Vgl. Pazaurek 1976 [1923], S. 15–16.

<sup>177</sup> Neuner-Warthorst 2009 B, o. S.: *Vorbemerkung*.

<sup>178</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2009 B, S. 5–8.

<sup>179</sup> Aufgrund der unklaren Urheberschaft vieler bemalter Becher der Biedermeierzeit wird der Terminus „Kothgassergläser“ in der Sekundärliteratur teils als Gattungsbegriff aufgefasst. Walter Spiegls Studien ermöglichen jedoch eine genauere Zuordnung der Malereien, beispielsweise zu Josef Havliczek und Jakob Schuhfried; vgl. Spiegl 2011. Zu dem Themenkomplex der bemalten Biedermeierbecher publizierte der Sammler Paul von Lichtenberg eine mit zahlreichen Abbildungen gestaltete und insofern einzigartige Publikation; vgl. Lichtenberg 2009. Die wissenschaftliche Methodik und die Zuschreibungspraxis von Lichtenberg gibt allerdings Anlass zur Kritik; vgl. hierzu die im Literaturverzeichnis angegebenen Rezensionen von Neuner-Warthorst und Warthorst.

<sup>180</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2009 B, S. 2–3 und S. 8–9.

<sup>181</sup> Vgl. Brožová 1995 A, S. 75.

<sup>182</sup> Vgl. Spiegl o. J. [Farbglas], S. 4.

weitere Bemalung im Stil der Porzellanmalerei eignete.<sup>183</sup> Weißes Opakglas trat in verschiedenen Varianten auf. Im Normalfall ist mit Milchglas ein Beinglas gemeint, dessen Bezeichnung sich auf den Zusatz von Phosphat in Form von gebrannten Knochen als Trübungsmittel bezieht,<sup>184</sup> und unterscheidet sich vom sogenannten Alabasterglas, wie Franz Steigerwald selbst beschreibt: „[...] Alabaster-Glas, welches mit einem Ueberschusse von Kali geschmolzen wird, während das sogenannte Milchglas durch einen Zusatz von Knochen respective phosphorsaurem Kalk gefärbt ist.“<sup>185</sup> Walter Spiegl erörtert allerdings, dass eine klare Unterscheidung zwischen diesen Glasarten nicht immer möglich ist und mit Alabasterglas auch nur ein mattiertes Milchglas gemeint sein konnte, dessen Oberfläche stärker an Porzellan erinnerte als beim glatt belassenen Milchglas. Das Vorgehen übernahm man vom sogenannten Agathglas, einem Klarglas, das mit einem Drahtbürstenrad nachträglich mattiert wurde.<sup>186</sup> Eine Variation des Milchglases stellte das Opalglas dar, das in besonders schöner Ausführung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Frankreich hergestellt wurde. Das Opalglas bewahrt grundsätzlich die Transparenz, weist aber unter Lichteinstrahlung einen weißen, opalartigen Schimmer auf und war Luxusgegenständen vorbehalten.<sup>187</sup> Eine Spielart des Biedermeier waren Edelsteingläser, deren opake Glasmassen in der Optik an Mineralien erinnern, etwa das schwarze Hyalithglas der Buquoy'schen Hütten in Silberberg oder Georgenthal oder das marmorierte Lithyalin von Friedrich Egermann.<sup>188</sup> Trotz der engen Bindung Theresienthals an die böhmische Glasindustrie sind solche Steinimitationen für die Glashütte nicht belegt. Egermanns Erfindung der Gelbätze bzw. Silberbeize, die klares Glas nachträglich mit einem gelben Farbton lasierte,<sup>189</sup> trifft man dagegen in der ältesten erhaltenen Preisliste Theresienthals um 1840 an.

In Theresienthal wurden neben Alabaster- und Goldrubinglas verschiedenste Farbnuancen als mas-segefärbtes oder überfanges Glas hergestellt, etwa in Aquamarin, Türkis und weiteren Blautönen, in Violett- und Rosatönen, wobei diese auch über opakes Glas gelegt werden konnten. Ein für das Biedermeier typischer, hellgrüner Farbton namens Chrysopras mit Uranoxid als Farbzusatz wurde ebenfalls angeboten.<sup>190</sup> Die bei der Gründung Theresienthals schon üblichen Überfangtechniken eröffneten der kalten Veredelung mit Schliff und Gravur neue Möglichkeiten; durch das Abtragen der Farbschichten konnte so ein interessantes Wechselspiel von klarem bzw. weiß-opakem Glas und den bunten Farbschichten entstehen. Die Schliffdekore zeichneten sich durch einen großen Varianten-reichtum aus und arbeiten sowohl mit kleinteiligen Elementen wie Steinelungen als auch mit runden Formen; es traten auch asymmetrische Gestaltungen etwa mit mandelförmigen Schliffen auf. Brožová beschreibt die spezifisch böhmischen Glasschliffe, die ab Mitte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhun-derts in ganz Europa auf Glasdekore übertragen wurden, folgendermaßen:

Mit Hilfe eines komplizierten Schliffes gelang es [den nordböhmisches Schleifern], der bisher statischen Oberfläche des Gefäßes die gewünschte Bewegung zu verleihen. Es entstanden zahlreiche neue Formen, bei denen die Durchdringung eines stereometrischen Körpers durch

<sup>183</sup> Vgl. Spiegl o. J. [Farbglas], S. 9.

<sup>184</sup> Vgl. Spiegl o. J. [Farbglas], S. 7–8.

<sup>185</sup> Stellungnahme von Franz Steigerwald, in: Neue Münchener Zeitung vom 06.10.1854, Nr. 238, S. 2593.

<sup>186</sup> Vgl. Spiegl o. J. [Farbglas], S. 9.

<sup>187</sup> Vgl. Spiegl o. J. [Farbglas], S. 8.

<sup>188</sup> Vgl. Spiegl o. J. [Lithyalin].

<sup>189</sup> Vgl. Brožová 1995 A, S. 75 und Spiegl o. J. [Farbglas], S. 30.

<sup>190</sup> Vgl. Spiegl o. J. [Farbglas], S. 25–26.

den anderen angedeutet war. Kleine Zierelemente wie Ringe, Leisten, Medaillons, Wülste und Knöpfe dekorierte man zusätzlich mit geschliffenen Miniaturmotiven.<sup>191</sup>

Bemerkenswert am biedermeierlichen Einsatz des Schliffs ist darüber hinaus die Harmonie zwischen Form und Schliffdekor, die sich gegenseitig ergänzen und dem relativ dickwandigen Glas die Plumpheit nehmen.<sup>192</sup> Die malerischen und geschnittenen Motive orientierten sich stärker an der Strömung des Zweiten Rokoko und setzten neben der verbreiteten Blumendekore verstärkt Rocaillen, Palmetten, Akanthusranken und ähnliche Dekore ein.<sup>193</sup> Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts kam von Frankreich ausgehend eine Hinwendung zu Motiven der Renaissance auf, die eine Wiederbelebung der venezianischen Hüttentechniken nach sich zog. Damit einhergehend verlor das böhmische Glas erneut die eben wieder errungene Vormachtstellung in Europa gegenüber den französischen und englischen Rivalen; insbesondere das Farbglass der Glashütte in Clichy bei Paris konkurrierte mit den böhmischen Gläsern.<sup>194</sup> Die Stilkriterien der Erzeugnisse der deutschen Glasindustrie dagegen folgten noch bis in den Historismus hinein dem Vorbild des böhmischen Glases.

<sup>191</sup> Brožová 1995 A, S. 75; siehe auch Kat. Ausst. München 1992, S. 24.

<sup>192</sup> Vgl. Spiegl 1989, S. 32.

<sup>193</sup> Vgl. Brožová 1995 A, S. 75–76.

<sup>194</sup> Vgl. Brožová 1995 A, S. 78.

#### 5.4. Theresienthaler Produktion zur Zeit des Biedermeier (1837–1860)

##### 5.4.1. Preislisten I

Die älteste erhaltene Preisliste Theresienthals, die in der Bibliothek des *Corning Museum of Glass* verwahrt wird und 2008 durch Stephan Buse vollständig als Reprint publiziert wurde, gibt einen wertvollen Eindruck von der Theresienthaler Produktion des Biedermeier. Da zeitgenössische Quellen sich häufig auf Aspekte der Veredelung oder der Qualität der Glasmasse fokussieren, erlaubt die Preisliste von ca. 1838–1840 einen Einblick in die Besonderheiten und die Bandbreite der Formgebung zu Beginn der Glashütte. Genauer gesagt, handelt es sich um zwei Teile, nämlich um einen Katalog, der eine Vielzahl an Gläsern in einem zeichnerisch linearen Stil abbildet, unter dem Titel **Königl. Bayer. privil. Crystall-Glas-Fabrik Theresienthal. Pr. Regensburg. Bei Zwisel** und eine andersformatige und extra gebundene Preisliste namens **Preis-Courant der Königl. Bayer. privil. Crystall-Glas-Fabrik Theresienthal**, einem sachlichen Register der Ausführungen und Preise. Beide Publikationen korrespondieren jedoch miteinander so weit, dass man sie als zusammengehörig auffassen kann. Es muss in diesem Zusammenhang aber betont werden, dass nicht alle im Register aufgeführten Service bzw. Serien auch in dem Katalogteil abgebildet werden.

Beide Teile der undatierten Preisliste können mit einer hohen Wahrscheinlichkeit auf um 1840 oder vielleicht noch genauer auf zwischen 1837 und 1840 verortet werden. Die Datierung auf um 1840, die Buse vorschlägt, gründet zunächst auf dem bereits erwähnten Zusatz *Königl. Bayer. Privilegiert*, der prominent auf dem Titelblatt der Preisliste prangt.<sup>195</sup> Dieser Zusatz bezog sich mit einer hohen Wahrscheinlichkeit nicht auf das zweite, Anfang August 1840 erteilte Privileg auf Rubinglas für Wilhelm Steigerwald, da einerseits, wie bereits zuvor erläutert, keine Goldrubingläser in der Preisliste angeboten wurden, andererseits aber auch kein Hinweis auf eine ebenfalls 1840 erhaltene Auszeichnung gemacht wurde. Theresienthal hatte nämlich bei dem ersten größeren Auftritt bei der *Allgemeinen Industrie-Ausstellung* in Nürnberg prompt eine goldene Medaille gewonnen, was ein erfahrener Kaufmann wie Franz Steigerwald sicher werbestrategisch ausgenutzt hätte, wenn die Preisliste nach dem Erhalt der Medaille gedruckt worden wäre.<sup>196</sup> Ein Erscheinen der Liste nach 1840 kann folglich mit großer Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Das erste Privileg auf Pressglas wurde Ende Juni 1836 erteilt, allerdings schon Ende Februar 1840 wieder entzogen, da aber Theresienthal noch mit dem von Ludwig I. erhaltenem Privileg wirbt, muss der Katalog zumindest während dieser Zeit zusammengestellt, wahrscheinlich aber auch schon gedruckt und in Umlauf gebracht worden sein. Die mögliche Zeitspanne der Entstehung lässt sich also auf 1836 bis 1840 eingrenzen; wenn man erwägt, dass die Preisliste erst aufgesetzt wurde, nachdem die Produktion in Theresienthal bereits angelaufen war, also im Laufe des Jahres 1837, gelangt man zu einer Datierung von ca. Mitte 1837 bis Februar 1840. Es gibt zudem in diesem zeitlichen Abschnitt zwei Gelegenheiten, die beide im Vorfeld einen sinnigen Anlass für den vorherigen Druck der Preisliste abgegeben hätten: die Eröffnung der Nieder-

<sup>195</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, Titelblatt, zitiert nach: Buse 2008, S. 12.

<sup>196</sup> Noch auf späteren Preislisten Theresienthals wurde eine vereinfachte Zeichnung der 1867 in Paris gewonnenen Medaille auf dem Cover abgedruckt, selbst nach Jahrzehnten diente dies Auszeichnung also dem Imagegewinn der Manufaktur.



lage in München Ende 1838 oder die Nürnberger Ausstellung 1840. Dieser Zeitraum 1838–1840 wird entsprechend als genauere Datierung der Preisliste vorgeschlagen.

Die Fülle an Trinksätzen, Einzelgläsern, Karaffen, Flakons, Schalen, Vasen, Dosen, usw., die in der Preisliste aufgefächert wird, ist so breit angelegt, beispielsweise werden allein zwanzig Trinksätze (hier als mit Buchstaben versehene Service) angeboten, dass es erstaunlich wäre, wenn innerhalb der aufgrund der Datierung vorgegebenen, maximal zweieinhalb Jahre sämtliche angebotenen Gläser bereits angefertigt wurden. Fast unmöglich erscheint es aber, wenn in Betracht gezogen wird, dass vor der Produktion die akribische Vorbereitung von maßstabsgetreuer Musterzeichnung, Papierschnitt und Holzmodel (inklusive der wochen- bis monatelangen Wässerung des Holzblocks) unumgänglich war, ganz abgesehen von eventuellen Veredelungen. Daher erscheint der Katalog weniger wie ein Verkaufsprospekt der sich tatsächlich auf Lager befindlichen oder kurzfristig lieferbaren Gläser als wie eine Zusammenstellung der Möglichkeiten, also aller theoretisch produzierbarer Glasformen, die wohl erst nach einer eventuellen Bestellung zur Produktionsreife geführt wurden. Es ist also im Bereich des Möglichen, dass manche oder vielleicht auch zahlreiche der hier angebotenen Gläser nie in Theresienthal produziert worden sind.

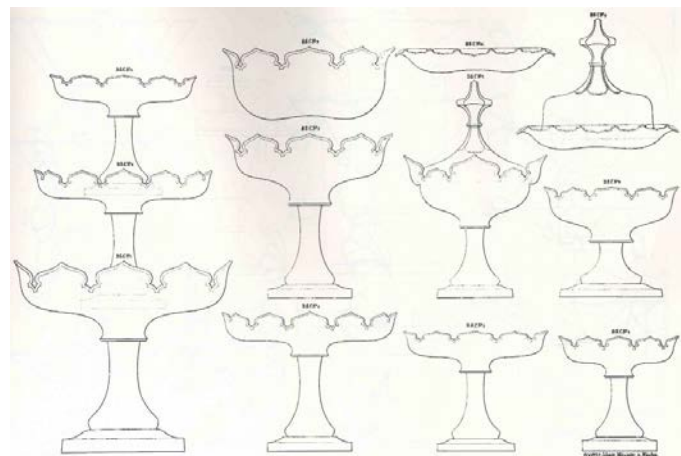


Abb. 30: *Dessert-Service C* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840.

Wie umfassend die vorliegende Preisliste ist, wird klar, wenn man eine bestimmte Produktkategorie in den beiden nächsten bekannten Preislisten von ca. 1873 und 1878–1880 sucht. Prominent sind die prachtvollen Dessert-Service abgebildet, von denen in dem Katalog von ca. 1838–1840 noch acht Variationen angeboten werden; das *Dessert-Service C* beispielsweise besteht aus zehn Teilen, darunter Fußschalen, die zu einem Aufsatz aufgestapelt werden können, ferner werden „Compotschalen auf Fuss“, „Confiturvasen“, „Käsglocken auf Teller“ und Dessertteller gezeigt. Andere Dessert-Service schließen Obstschalen und „Confect- und Bisquitteller auf Fuss“ ein.<sup>197</sup> In der Preisliste von ca. 1873 wird ein entfernt ähnlicher Aufbau mit einer Fußschale und einem Aufsatz noch als Blumenständer angeboten; in dem Verzeichnis von ca. 1878–1880 ist diese Produktgruppe nicht mehr vorhanden.<sup>198</sup> Womöglich erklärt sich dieser Sachverhalt auch mit der in den Titeln ausgerufenen Ausrichtung der beiden späteren Preislisten, die sich auf gängige Artikel der Glasfabrik beziehen. Auf eine umfassen-

<sup>197</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, Reg., fol. 2 v und fol. 3 r, zitiert nach: Buse 2008, S. 50–51.

<sup>198</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 13, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 24.

de Darstellung aller in der Theorie lieferbaren Gläser wurde nun verzichtet. Dafür spricht auch die Tatsache, dass ein ähnlicher Tafelaufsatz und ein Dessert-Service in der Nachtragspreisliste von ca. 1893 wieder angeboten wird.<sup>199</sup> Die Bandbreite des ersten Katalogs wurde indes nie mehr erreicht.

Vergleicht man weiterhin die beiden jüngeren Preislisten mit der Preisliste von ca. 1838–1840, fällt schnell ein bestimmter Trinksatz, das *Service E*, ins Auge, der nicht nur in der ältesten Preisliste, sondern auch unter den vier angebotenen *Crystal/Service* in dem Katalog von ca. 1873 und im umfassenden Verzeichnis von ca. 1878–1880 mit minimalen Abweichungen zu finden ist.<sup>200</sup> Es handelt sich um einen schlichten Gläsersatz mit acht „Schleif-Ecken“, also senkrecht geführten, breiten Schliffbändern. Das Service umfasst Wasser-, Wein- und Likörkaraffen, Wasserbecher, Porter-, Wein-, Bordeaux-, Madeira-, Dessertwein-, Likör- und Champagnerkelche, wobei es ab der Preisliste von ca. 1873 sogar noch durch eine mit eineinhalb Litern Fassungsvermögen noch größere Wasserkaraffe und einen Likörkelch als Zwischengröße zwischen den bereits bestehenden Formen des Dessertwein- und Likörglases erweitert wurde. Der Trinksatz war mit seinen schlichten und linearen Formen, der konischen Kuppel, dem niedrigen Fuß, der formal aus zwei übereinandergestellten, unaufgeregt in einer flachen Bodenplatte mündenden Diabolos aufgebaut ist, und dem geometrischen, ästhetischen Schliff offenbar ein früher Bestseller Theresienthals. Der amtliche Bericht zu der Nürnberger Ausstellung 1840 erwähnt ebenfalls ein Kristallservice „mit vorzüglichem Schliff, der, da er in ganz breiten, glatten Ecken besteht, durch die wasserähnliche besondere Politur, die Beurtheilung der Masse eher zulässt, als es sonst bei dem sogenannten Silberschliff, der alle unreinen Stellen verdeckt, geschehen könnte.“<sup>201</sup> Laut Gropplero di Troppenburg ist diese spezifische Art der Schliffdekoration böhmischen Vorbildern entlehnt.<sup>202</sup>

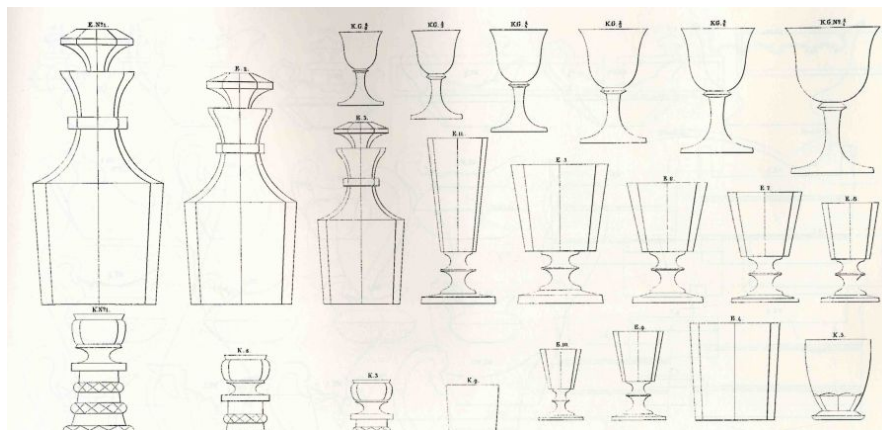


Abb. 31: *Service E* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840.

In der Glashütte sind weder originale Gläser oder ältere Papierschnitte des Biedermeier erhalten, aber das gelebte, weiterentwickelte Produkt.<sup>203</sup> Der noch heute produzierte Trinksatz *Roland*, der gerade

<sup>199</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 19–21, zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

<sup>200</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol. und Reg., fol. 1 r, zitiert nach: Buse 2008, S. 27 und S. 47, sowie Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 4, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 15 und Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 5.

<sup>201</sup> Arnold 1842, S. 94.

<sup>202</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 147.

<sup>203</sup> Der formgebende Eckenschliff mit breiten Flächen war nicht immer beliebt, wie eine kritische Stellungnahme aus den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts belegt; vgl. N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas], S. 1.

bei den Weinkelchen den Zeichnungen des 19. Jahrhunderts stark entspricht, greift die schlichten biedermeierlichen Formen auf. Allerdings ist hier der Flächenschliff auf zwölf Facetten erhöht worden, was das Spiel der Lichtreflexe noch steigert.<sup>204</sup> Eine ebenfalls wesentliche Änderung, die die Gläser im Gesamteindruck etwas leichter und graziler wirken lässt, liegt in der Verlängerung der Proportionen, sowohl bei der Kupa als auch beim Fuß. Die Becher des Satzes sind noch immer schlicht und unprätentiös, aber auch verlängert. Die Karaffe dagegen ist heute noch klarer definiert und greift die Geradlinigkeit der Konturen bei Kelchen und Bechern noch stärker auf. Es ist unklar, wie alt der Formentwurf des Satzes *Roland* tatsächlich ist; er taucht in den Preislisten und Broschüren im 20. Jahrhundert erst in dem Kollektionsbuch von 2005 auf, das zahlreiche alte Formen wieder einführt.<sup>205</sup> Sicher ist jedenfalls, dass die grundlegende Idee im Biedermeier zu verorten ist und mit hoher Wahrscheinlichkeit einem der beiden Brüder Steigerwald zugeschrieben werden kann, vermutlich dem in der Anfangszeit Theresienthals maßgeblichem Franz Steigerwald.<sup>206</sup>



Abb. 32: Service E aus der Preisliste Theresienthal ca. 1873.

Abb. 33: Service Roland, Theresienthal, aus der heutigen Produktion.

Stilistisch stehen die Entwürfe der Preisliste den böhmischen Gläsern der Biedermeierzeit sehr nahe; man begegnet immer wieder der für den böhmischen Glasschliff typische Andeutung von zwei sich durchdringenden Körpern, die bei Kelchgläsern häufig begleitet ist von einem geschliffenen, umlaufenden Absatz unterhalb des Mundrandes. Beispiele hierfür wären das Service A, das einen runden oberen Rand mit einem – dem Service E ähnlichen – Eckenschliff auf dem unteren Bereich der Kupa kombiniert,<sup>207</sup> oder auch das Service F mit sich wölbenden Flächenschliffen.<sup>208</sup> Außer solchen formgebenden und damit in den Abbildungen präsenten Schliffen, wie auch bei den vielfacheingeschliffe-

<sup>204</sup> Der im Zusammenhang mit formgebenden Eckenschliffen häufig verwendete Begriff der *Facettierung* ist eigentlich nicht korrekt, sondern bezeichnet, wie Walter Spiegl anmerkt, das Anbringen von mehreren, kleinteiligen Schliffen am Schaft und Deckel eines Pokals; vgl. Spiegl 2005 A, S. 4.

<sup>205</sup> Vgl. ATH; Preisliste Theresienthal 2005, S. 39.

<sup>206</sup> Vgl. ATH; Preisliste Theresienthal 2010, S. 29–31: Hier wird in dem kurzen, wohl von Max von Schnurbein verfassten Begleittext Franz Steigerwald als Entwerfer der Serie *Roland* genannt. Aktuell wird dagegen auf der Homepage der Manufaktur Wilhelm Steigerwald ins Spiel gebracht; vgl. Schnurbein, Max von: *Roland*, in: [http://theresienthal.de/cms/front\\_content.php?idart=33](http://theresienthal.de/cms/front_content.php?idart=33), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>207</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 14.

<sup>208</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 24.

nen Rändern oder den eckig geschliffenen Schalenformen der Tafelaufsätze<sup>209</sup> oder bei Pflaumenschliffen auf Kelchen und Bechern<sup>210</sup>, sind jedoch keine weiteren Informationen über kalte Veredelungen in der Preisliste verzeichnet; das Register gibt leider nur Auskunft über lieferbare Farbvarianten. Nur selten finden sich Hinweise auf zierende Schliffe, wie etwa bei gesteinelten Ringen um manche Gläser<sup>211</sup> oder sternförmigen Schliffen als Bodensterne oder auf dem Stopfen einiger Karaffen.<sup>212</sup> In dieser Hinsicht lassen sich aber typische, nach klaren geometrischen Richtlinien gestaltete Becherformen des Biedermeier, wie Ranftbecher, zylindrische oder leicht ausgestellte Gläser,<sup>213</sup> interpretieren, die geradezu eine weitere dekorative Bearbeitung mittels Schliff, aber auch durch eine malarische Gestaltung oder die Bearbeitung mit Glasschnitt einzufordern scheinen. Auf manchen Entwürfen sind kleine Flächen oder Medaillons ausgelassen,<sup>214</sup> die ebenfalls für eine weitere verzierende Gestaltung prädestiniert sind. Nur bei zwei Beispielen sind die Abbildungen deutlich als Malerei bzw. Gravur zu verstehen, etwa bei den *Messkännchen MK* mit einem vielfach geschliffenen Rand, der seine Fortsetzung durch eine florale, an Laub erinnernde Verzierung findet.<sup>215</sup> Auch auf den *Römerpokalen RP* ist auf dem Schaft ein thematisch passendes Dekor mit Weinreben und -ranken eingezeichnet.<sup>216</sup> Beim Versuch, die in der Preisliste beschriebenen Gläser zu visualisieren, kommen insofern zahlreiche Assoziationen zu böhmischen Produkten der Zeit auf.

#### 5.4.2. Suche nach Entwerfern I – F. Steigerwald / Zach / Biemann

In der Forschungsliteratur wird gerne thematisiert, wer für die Theresienthaler Entwürfe des Historismus oder des Jugendstils verantwortlich zeichnen könnte. Für die erste Phase Theresienthals stellt sich diese Frage weniger. Der Grund ist wohl darin zu suchen, dass im 19. Jahrhundert keine externen Entwerfer für die Glashütten arbeiteten bzw. zumeist auch keine internen Musterzeichner nachzuweisen sind. Aufgrund der gängigen Praxis in den Glashütten verantwortet nach außen nur der Glashüttenherr die Produktionslinie seiner Fabrik; wer ihn bei den Form- oder Dekorerfindungen unterstützte oder ihm zuarbeitete, liegt im Dunkeln. Im Hinblick auf die ersten Jahre Theresienthals ist insofern zunächst zu vermuten, dass entweder Franz oder Wilhelm Steigerwald – oder auch beide Brüder gemeinsam – die Entwürfe für die in der Preisliste vorgeschlagenen und auch die realisierten Gläser lieferten. Schon für die Zeit vor der Gründung Theresienthals wird die besondere Qualität der Zeichnungen gelobt, auf denen die Schnitte der von Franz Steigerwald vertriebenen und mit hoher Wahrscheinlichkeit in der familieneigenen Raffinerie in Haida veredelten Gläser basieren.<sup>217</sup> Womöglich stammten auch diese Dekorentwürfe schon von der Hand der Brüder Steigerwald.

<sup>209</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 21–23.

<sup>210</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 15, S. 32 und S. 40.

<sup>211</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 27 und S. 41.

<sup>212</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 14, S. 26 und S. 43.

<sup>213</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 16.

<sup>214</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 25 und S. 36.

<sup>215</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol. und Reg., fol. 8 r, zitiert nach Buse 2008, S. 28 und S. 61.

<sup>216</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol. und Reg., fol. 9 v, zitiert nach Buse 2008, S. 31 und S. 64.

<sup>217</sup> In den Protokollen zu dem Preisausschreiben von 1830 wird beschrieben: „Nach der Meinung des Referenten sind zwar die Darstellungen auf den Gläsern von Steigerwald in artistischer Beziehung mehr wert, als die auf den Gläsern von Schmid, und es scheinen ihm die Zeichnungen für das Stück mit den Pferden, das mit den Hirschen, und das mythologische Stück, sehr rein, und von sehr vorzüglichem Kunstwerth, aber er zweifelt nicht im mindesten daran, daß der Glasschneider, der die Stücke von

Während sich für die Anfänge Theresienthals keine entwerferischen Tätigkeiten der Steigerwald durch schriftliche Quellen belegen lassen, existieren Hinweise, dass **Franz Steigerwald** für die Produktion in Schachtenbach die Entwürfe lieferte. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass Steigerwald nicht auch schon früher und insbesondere für Theresienthal Formen entwickelte. Ein Zeitungsartikel von 1853 beschreibt die Verhältnisse in der Schachtenbachhütte und die Rolle von Franz Steigerwald wie folgt: „Nur die geniale Erfindungsgabe des Gründers dieses Institutes und die bewundernswerthe Ausdauer seines Bruders Wilhelm, der die Ausführung der schwierigen, aber stets gelungenen Entwürfe des Erstern auf der Fabrik leitete, konnten das sonst gewiß Unmögliche möglich machen.“<sup>218</sup> In einem Brief von 1830, also noch vor der Gründung Theresienthals, charakterisiert Steigerwald sein Geschäftsmodell:

Ich bin überzeugt, daß es niemandem so leicht als mir seyn würde, die gesetzten Bedingungen zu erfüllen [...], denn die Kristal Fabrikation, die Erzeugung einer schönen reinen Masse, ist nicht so schwierig, und erfordert nur gute Materialien; der Hauptpunkt besteht in Reichthum, Wechsel, Geschmack und Schönheit des Schliffes, der Formen, die sich in so vielen Decorationsweisen, in erhabenen und vertieften Gravuren, und dergleichen Theile zeigen – in relativer Billigkeit des Preißes, worin ich keine Concurrrenz zu fürchten brauche, da bis jetzt meine Muster in ganz Böhmen als Norm galten, und ich durch die besondere Art meines Geschäftsbetriebs täglich neue Ideen dafür zu finden weiß.<sup>219</sup>

Die Aussagen Steigerwalds spielen für den vorliegenden Zusammenhang eine große Rolle, da nicht nur deutlich wird, dass sich Steigerwald darüber bewusst war, dass gute Glasgestaltung ebenso von der Qualität des Werkstoffes als auch der Entwürfe abhängt. Darüber hinaus gibt Steigerwald an, dass seine Muster in ganz Böhmen die Norm seien. Diese Feststellung ist so sicherlich nicht nur übertrieben, sondern auch ungenau: Es ist belegt, dass Steigerwald in Böhmen Glas herstellen und veredeln ließ, ob es sich aber bei den dort ausgeführten Vorlagen um von ihm selbst entworfene oder von ihm gekaufte Muster handelte, bleibt unklar. Der Fingerzeig, Steigerwalds Vorteil bei der Suche nach immer neuen Ideen liege in der Führung seines Unternehmens oder dessen Struktur begründet, ist ebenfalls eine merkwürdige Konstatierung. Sie könnte auch so verstanden werden, dass Steigerwald darauf anspielte, dass er als Glashändler ständig mit den neusten Entwicklungen vertraut war, die er selbst wiederum umzusetzen wusste.

Es konnte nun eine weitere Quelle gefunden werden, die aus erster Hand bestätigt, dass Franz Steigerwald selbst die entwerferischen Arbeiten anfertigte. Es handelt sich dabei um eine in einer Tageszeitung publizierte Stellungnahme, die Franz Steigerwald selbst formulierte und in der er sich gegen eine zuvor unter dem Titel *Kreuz- und Querzüge in der deutschen Industrie-Ausstellung zu München* erschienene Kritik wendet. Deren Autor hätte behauptet, dass die 1854 in München ausgestellten Glas- und Porzellanwaren böhmischer Firmen in unbotmäßiger Weise französische Formentwürfe nachahmten. Prinzipiell lag der Kritiker wohl nicht ganz falsch, da auch in einer zeitgenössischen Ausstellungsbesprechung in der *Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke* „eine gewisse Arm-

---

Schmid hergestellt hat, die nämlichen Gegenstände eben so liefert, wenn man ihm die Zeichnungen vorlegt.“ N. N. 1832 [Protokolle], Sp. 787.

<sup>218</sup> Lecke, Robert: *Steigerwald's Magazin in München.*, in: Illustrierte Zeitung vom 13.08.1853, Nr. 528, S. 103–104, hier S. 104.

<sup>219</sup> BayHStA, MH 6005; Brief von Franz Steigerwald an Eduard Schenk vom 05.03.1830.

uth an Formensinn“, allerdings für die gesamte Gruppe der ausgestellten Gläser, gerügt wird.<sup>220</sup> Steigerwald jedenfalls fühlte sich offenbar persönlich angesprochen, obwohl die Kritik sich nicht ausdrücklich an seine bzw. die Produkte seines Bruders aus Schachtenbach richtete, und ergriff Partei für die Glashersteller in Böhmen, mit denen er natürlich die engsten Kontakte pflegte. Hier folgt die gekürzte Stellungnahme Steigerwalds:

Gegen eine Kritik in der Beilage der Allgemeinen Zeitung. [...] Wenn auch der Geschmack der österreichischen Aussteller in Porzellan und Glaswaaren mit jenem des stylisirten Schreibers [...] nicht übereinstimmend ist, so muß derselbe doch auch sein Publikum finden, da Quantitäten dieser Fabrikate von Einheimischen und Fremden aller Nationen gekauft werden! – Sollte jedoch gegen alles Vermuthen der Schreiber [...] wirklich Geschmack und in Folge dessen ein gesundes Urtheil haben, so ist derselbe durchaus nicht befugt, sich solcher Ausdrücke wie: Diebstahl, Stehlen, faulstes Copiren, Trägheit etc. zu bedienen!! [...] Ein Institut wie die k.k. Porzellan-Fabrik in Wien, sowie meine Herren Kollegen in Böhmen und Oesterreich haben es wahrhaftig nicht nöthig, vom Diebstahl französischer Muster zu leben, auch ist es dem Naturell dieser Herren gar nicht zuwider, etwas für Zeichnungen zu bezahlen, wenn anders solche gut und brauchbar sind; allein denselben wird es wohl um kein Haar besser als mir ergehen, indem ich für geschmacklose unausführbare Zeichnungen viel Geld ausgegeben habe und nun meine neuen Entwürfe selbst zu machen gezwungen bin.<sup>221</sup>

Die für den vorliegenden Zusammenhang zentrale Aussage liegt natürlich darin, dass Steigerwald eindeutig klarstellt, dass er die Zeichnungen seiner „neuen Entwürfe“ selbst anfertigte. Vermutlich spricht Steigerwald hier, da er die Wichtigkeit der Ausführbarkeit also der Produktionsfähigkeit betont, vom Entwerfen von Formen und nicht etwa vom Zeichnen von Dekoren. Es geht Steigerwald absolut nicht um den Vorgang des Zeichnens bzw. Entwerfens an sich, sondern um das tiefere Verständnis der Herstellungstechniken von formgeblasenem Glas. Ein Entwurf ist nur dann „gut und brauchbar“, wenn die Form die nötigen Bedingungen der Produktion erfüllt. Dabei klingt durch, dass ein Glasfabrikant im Gegensatz zu einem allgemein ausgebildeten Musterzeichner oder einem nicht nur auf den Glasbereich spezialisierten Entwerfer bzw. autonomen Künstler in der Lage ist, diese Brauchbarkeit zu beurteilen. Womöglich bezieht sich Steigerwald hier indirekt auf die vielerorts übliche Zusammenarbeit des Kunstgewerbes mit Architekten, die für fast alle Zweige Entwürfe anfertigten, ohne aber mit den spezifischen Eigenheiten und Voraussetzungen der Materialien und den damit verbundenen Feinheiten der Herstellungsprozesse vertraut gewesen zu sein.<sup>222</sup> Die künstlerisch-ästhetische Schulung ersetzte also nicht die handwerkliche Ausbildung, über die auch Steigerwald als gelernter Graveur verfügte. Als Zweites wird in dem vorliegenden Quellentext dem Musterzeichner noch der nötige Geschmack abgesprochen, womit, wenn man nachzuvollziehen versucht, wessen Geschmack denn erstrebenswert sein mag, der Händler Steigerwald wahrscheinlich den Geschmack der zahlenden Kundschaft meint. Auch darin scheint der Hüttenherr, zumindest Steigerwalds Meinung nach, dem Entwerfer überlegen, da er anhand seiner Verkaufszahlen weiß, was die Kunden wollen und kaufen. Dass dieser Einheitsgeschmack sich wechselnden Moden unterwerfen und nicht unabhängigen künstlerischen Ansprüchen genügen muss, lässt Steigerwald unerwähnt. Der dritte Aspekt nun bezieht sich

<sup>220</sup> N. N. 1855 [Ausst. München], S. 6.

<sup>221</sup> Stellungnahme von Franz Steigerwald, in: Neue Münchener Zeitung vom 06.10.1854, Nr. 238, S. 2593.

<sup>222</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 44–45. Siehe auch Bode, Wilhelm von: *Kuenstler im Kunsthandwerk. Die Ausstellungen in Muenchen und Dresden 1897*, zitiert nach: Bode 1901, S. 87.

auf die Kosten für einen externen Entwerfer, der angesichts der geringen Leistung als zu teuer empfunden wird. Zwischen den Zeilen klingt also eine Missachtung gegenüber Zeichnern und Entwerfern durch, die Steigerwald wohl schlichtweg als überflüssig erachtet haben mag.

Zieht man in Betracht, dass es damals üblich war, Formen zu plagieren und auch die Theresienthaler Preisliste von ca. 1838–1840, deren Zusammensetzung mit hoher Wahrscheinlichkeit Steigerwald selbst gestaltete, wohl mehr als einen fremden Formgedanken beinhaltet, ist es interessant zu sehen, wie vehement sich der Glasfabrikant gegen den Vorwurf des Kopierens im Sinne von „Stehlen“ wehrt. Ganz offensichtlich fehlt hier noch ein Gespür für das geistige Eigentum anderer.

Abschließend sollte an dieser Stelle noch eine – allerdings hypothetische – Überlegung thematisiert werden. Wie bereits erwähnt, lassen sich Verbindungen zwischen einigen der hervorragendsten böhmischen Graveure der Zeit mit der Familie Steigerwald nachweisen. Für **Franz Paul Zach** ist sogar ein Aufenthalt in Theresienthal zwischen Juni 1840 und Mai 1843 belegt, wo er auch nach dem Weggang der Brüder Steigerwald, Gläser für Theresienthal gravierte.<sup>223</sup> **Dominik Biemann** arbeitete in den Jahren 1828 bis 1840 ebenfalls mehrfach für Franz Steigerwald.<sup>224</sup> Obwohl zwar zahlreiche Arbeiten von Zach und Biemann erhalten sind, ist kein aus Theresienthal stammendes Stück gesichert. Glasschneider erwerben im Laufe ihrer Lehrjahre eine zeichnerische Ausbildung, die sie auch befähigt, selbst Entwürfe für Gravurdekore anzufertigen. Das Handwerk selbst setzt ein künstlerisches Talent, eine perfektionierte Technik und ein hervorragendes Auge voraus. Es wäre also zu erwägen, ob die Graveure, die mit den Brüdern Steigerwald zusammenarbeiteten, nicht nur Auftragsarbeiten nach vorgegebenen Zeichnungen ausführten, wie etwa bei den Kopien der berühmten Portland-Vase durch Franz Paul Zach,<sup>225</sup> sondern Entwurf und Gravur gleichermaßen lieferten. Insofern müssten für die ersten Jahre nach der Gründung Theresienthals, etwa in den Jahren zwischen 1837 und 1843, mindestens Zach und Biemann, möglicherweise auch die Brüder Karl und Emanuel Günther aus Steinschönau<sup>226</sup> und andere böhmische Graveure, die für die Familie Steigerwald in Haida oder während der Badesaison in den Kurorten tätig waren, als Entwerfer von geschnittenen Dekoren berücksichtigt werden.

#### 5.4.3. Werkstücke auf den Ausstellungen der vierziger Jahre

Theresienthal trat 1840 das erste Mal auf der *Allgemeinen Industrie-Ausstellung* in Nürnberg in einem übergeordneten Kontext in Erscheinung und erhielt prompt die Auszeichnung der goldenen Ehrenmünze.<sup>227</sup> Sicherlich war im Vorfeld die Spannung groß, ob und wie sich Theresienthal gegen die Erzeugnisse anderer Firmen aus Bayern behaupten können würde. Der Erfolg der neuen Fabrik muss durchschlagend gewesen sein, wie in den zeitgenössischen Berichten zu der Ausstellung deutlich wird, von denen zwei hier breit wiedergegeben und anschließend analysiert werden sollen.

<sup>223</sup> Vgl. Seyfert 1992 B, S. 81–82.

<sup>224</sup> Vgl. Biemann 1968, S. 168–169.

<sup>225</sup> Vgl. Seyfert 1992 B, S. 88 [Zusammenfassung von Spiegl].

<sup>226</sup> Vgl. Seyfert 1992 B, S. 83.

<sup>227</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 40.

Unter den sämtlichen zur diesmaligen Ausstellung gekommenen Krystall-Waaren glauben wir diejenigen der kgl. privilegierten Krystallglasfabrik zu Theresienthal zuerst erwähnen zu müssen. Dieselbe sandte 8 verschiedene Muster von Trinkservicen im feinsten und reinsten weißen Krystall, in ausgezeichnet eleganten, mitunter sehr schwierigen Formen, mit vorzüglichem Schliff, der, da er in ganz breiten, glatten Ecken besteht, durch die wasserähnliche besondere Politur, die Beurtheilung der Masse eher zulässt, als es sonst bei dem sogenannten Silberschliff, der alle unreinen Stellen verdeckt, geschehen könnte. Die verschiedenartigen übrigen Gegenstände, als: ein ausgezeichnet großer Pokal, weiß und blau überfangen, mit Deckel, mehrere Vasen, Becher, Flacons, Zuckerwassersätze, Toiletten in ganz neuen Farben, (türkis- oder florblau, alabaster und changeant oder goldgelb) überraschen das Auge auf das Angenehmste; Dessertteller in Rosa, wobei auch einer violett (eine der schwierigsten Farben), die großen rosa Wasserflaschen und Claretkrüge, die Wasserbouteille in Aquamarin, mit einem Stopfer für eau de fleur d'orange sind mit einer Reinheit und Zartheit gearbeitet, daß sie selbst den besten Kenner befriedigen. Als eine merkwürdige Erscheinung müssen wir den großen Candelaber von 8 Fuß Höhe und das Krystalltischchen anführen. Wenn schon Gegenstände dieser Art keine Handelsartikel bilden können, so verdient doch die Großartigkeit des Unternehmens und der Fleiß der Ausführung in so schwieriger Form alle Bewunderung, denn so lange die Glasfabrikation besteht ist schwerlich dergleichen gemacht worden, und es ist damit der Beweis geliefert, daß in Theresienthal jede Aufgabe gelöst werden kann. Das massive Rubinglas derselben Fabrik in einer antiken Kanne und einem Flacon dargestellt, ist eine getreue Wiederholung des alten Rubins, dessen Darstellung bisher als eine verloren gegangene Kunst betrachtet wurde. [...] In Berücksichtigung obiger ausgezeichneten Leistungen wurde dieser Fabrik die goldene Ehrenmünze zuerkannt.<sup>228</sup>

[Es müssen] ferner die geschliffenen Krystallgläser aus der Steigerwald'schen Krystallglasfabrik in Theresienthal hervorgehoben werden, da sie ein auffallendes Fortschreiten bekrunden. Neuheit der Farben, Schönheit und Gefälligkeit der Formen, Mannigfaltigkeit und Eleganz in der Ausstattung sind hier vereint und zeugen, man darf sagen, von fast unübertrefflicher Vollendung. Ein Candelaber von 8' Höhe und ein Tisch von weißem geschliffenen Krystallglas aus erwähnter Steigerwald'schen Fabrik liefern den Beweis, daß dieselbe die kühnsten Forderungen befriedigen, die schwierigsten Aufgaben zu lösen im Stande ist.<sup>229</sup>

Die Beurteilung in beiden Quellen lässt im Grunde keinen Aspekt der Glasgestaltung aus und findet an den Theresienthaler Produkten keinen einzigen Kritikpunkt. Franz Steigerwald, der sich der Relevanz der positiven Resonanz bei Ausstellungspublikum und der Presse sicher bewusst war, hatte offensichtlich keine Mühen und Kosten gescheut, um eine breite Auswahl an Gläsern aller in der Preisliste von ca. 1838–1840 genannten Produktkategorien zu präsentieren. Interessant ist, dass Komplexität und Schönheit der Formen, die große Auswahl an Farben und der technisch gut ausgeführte Schliff lobend erwähnt werden; dagegen wurde kein graviertes oder bemaltes Glas beschrieben und vermutlich auch nicht ausgestellt, was mit der Beobachtung der Prioritäten der Veredelungstechniken in der Preisliste von ca. 1838–1840 korreliert. Man legte offenbar höchsten Wert auf eine große Farbpalette, wobei hier mit Türkis, Rosa, Alabaster etc. typische Töne der Biedermeierzeit aufgezählt werden. Neben den farbigen, wohl in Überfangtechnik gearbeiteten und sich damit für den Schliff eignenden Gläsern wird gerade das klare Glas wegen seiner Reinheit gelobt. Wie Gropplero di Troppen-

<sup>228</sup> Arnold 1842, S. 93–95.

<sup>229</sup> N. N. 1840 [Ausst. Nürnberg], S. 732.



burg in diesem Zusammenhang anmerkt, ist es von Interesse, dass die Trinksätze durchweg aus transparentem Klarglas bestanden; „Die Farblosigkeit erfüllte die Forderung, daß man das Getränk funkeln sehen mußte und zeichnete das Tafelservice zugleich als eine der wichtigsten Aufgaben aller damals gebräuchlichen Formen aus.“<sup>230</sup> Die beiden spektakulären, ebenfalls kristallinen Prunkstücke des Theresienthaler Ausstellungsstands, die im Sinne Pazaureks als berüchtigte, megalomanen Ausstellungsstücke eingeordnet werden müssen,<sup>231</sup> waren zweifellos der große Kandelaber und das Glas-tischchen, die in wirklich jeder Besprechung hervorgehoben werden:

Von dem grandiosen 8 Fuß hohen Kandelaber aus weißem Krystall, von welchem Sachkundige behaupteten, es könne bei der dichten Masse weißer schwerlich geliefert werden, von dem eleganten und kostbaren Krystalltischchen [...], das mit dem Kandelaber einen Platz in königlichen Gemächern verdient.<sup>232</sup>

Es handelt sich dabei um besonders schwierig herzustellende, außergewöhnliche Stücke, die meist eigens für Ausstellungen angefertigt wurden und die die handwerklichen Fähigkeiten einer Hütte in Szene setzen sollten. Sie wurden aber teils kritisch gesehen, da sie oft in keinem Zusammenhang zu der normalen Produktlinie und den absatzfähigen Gläsern standen, denen ja eigentlich das Interesse der Industrie- und Gewerbeausstellungen galt.<sup>233</sup>

Während sich Theresienthal 1840 nur mit bayerischen Fabrikanten messen musste, begegnete die bereits durch den Weggang der Brüder Steigerwald angeschlagene Manufaktur 1844 auch den Erzeugnissen anderer deutscher und nach dem damaligen Ideal eines großdeutschen Reichs auch österreichischen Glashütten. Die *Allgemeine Deutsche Gewerbe-Ausstellung* in Berlin kann als ein durch den Zollverein angestoßenen Versuch gewertet werden, analog zu der im gleichen Jahr stattfindenden, großen französischen Ausstellung in Paris, alle Fabriken des Deutschen Bundes gemeinsam zu präsentieren.<sup>234</sup> Für den Bereich der Glaswaren waren damit auch die beiden nun schärfsten Rivalen Theresienthals miteinbezogen, nämlich die Gräfl. Schaffgotsch'sche Josephinenhütte und die Gräfl. Harrach'sche Hütte. Entsprechend erfuhren auch diese drei Hütten in den Berichten zu der Ausstellung die größte Aufmerksamkeit:

Noch nirgends, selbst in England nicht, werden Letztere [d. h. gefärbte Gläser] in der Schönheit dargestellt, wie sie Böhmen, Schlesien und Baiern liefert und wovon namentlich die Gräfl. Harrach'sche Fabrik in Neuwelt in Böhmen, die Gräfl. Schaffgotsch'sche zu Schreiberschau in Schlesien und die Baier'sche Hütte in Theresienthal durch ihre ausgestellten Gläser ein sprechendes Zeugnis abgeben.<sup>235</sup>

Auch die ausländische Presse betont die Qualität der ausgestellten Stücke Theresienthals, so wird z. B. in einem Bericht einer französischen Zeitschrift herausgestellt, dass Theresienthal unter den deutschen Glashütten eine führende Rolle zukäme und insbesondere die Formen voller Geschmack

<sup>230</sup> Gropplero 1988 A, S. 147–148.

<sup>231</sup> Vgl. Pazaurek 1976 [1923], S. 12.

<sup>232</sup> Eisenmann et al. 1840, S. 55.

<sup>233</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 148–149.

<sup>234</sup> Vgl. N. N. 1850 [Ausst. Leipzig], S. 1.

<sup>235</sup> N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 53.

seien.<sup>236</sup> Theresienthal gelang es also, was die prinzipielle Qualität ihrer Gläser anging, trotz der internen Krise noch das Niveau der deutschen und böhmischen Konkurrenten zu halten. Besonders die Ausführung der Schliffarbeiten wird in dem amtlichen Bericht gelobt:

Unter den von der Fabrik eingesendeten Gegenständen, zeichneten sich zwei länglich viereckige Präsentirteller von Krystallglas mit Silberschliff sowohl durch die Reinheit, das Feuer und den Glanz des Glases, wie durch den sehr schwierigen und höchst geschickt ausgeführten Bodenschliff mit  $\frac{3}{4}$  Zoll tiefen Steinen, besonders aus. [...] Ebenso prächtig und geschmackvoll ist die Schleiferei an 2 Pokalen [...].<sup>237</sup>

Auch die Schönheit und Vielfalt der angebotenen farbigen Gläser in den Tönen Amethyst, Türkis, Grün, Goldgrün, Chrysopras und Alabaster, aber auch Mattrosa und Dunkelblau wird ausdrücklich betont.<sup>238</sup>

Es gab aber auch drei elementare Kritikpunkte an Theresienthal, zunächst ein Mangel in der Reinheit der Glasmasse: „Leider erhielt das Glas dieser Pokale, so wie das der kleineren Krystallgegenstände durch die Einwirkung des Sonnenlichts einen Stich ins Gelbliche, was noch immer ein Fehler vieler deutscher Fabrikate ist.“<sup>239</sup> Obwohl Theresienthal noch vier Jahre zuvor gerade durch die Reinheit der Gläser auftrumpfen konnte, womit zwei Aspekte gemeint sind, nämlich die Entfärbung der Glasmasse und die Freiheit von Schlieren oder Blasen, war gerade diese nun ein Makel. Der „Stich ins Gelbliche“, der heute zwar als Erkennungsmerkmal und Datierungshilfe bei erhaltenen Theresienthaler Gläser aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts dienen könnte,<sup>240</sup> kann bei Fehlern in dem Schmelzvorgang selbst oder in der mangelnden Reinheit der Rohstoffe begründet liegen. Beide mögliche Faktoren lassen sich auf den Verlust der Kompetenz Wilhelm Steigerwalds zurückführen, der wie bereits zuvor geschildert wurde, sowohl für das technische Prozedere als auch die Beschaffung des böhmischen Quarzes zuständig war.

Das zweite Problem lag wohl in der ebenfalls defizitären Farbe des Goldrubins: „[...] weniger ausgezeichnet erschien das rubinfarbige Glas.“<sup>241</sup> Der komplexe Herstellungsablauf konnte ohne das Fachwissen Steigerwalds zwar sehr wohl noch durchgeführt werden, lieferte aber aufgrund fehlenden Fachwissens oder mangelnder Erfahrung keine optimalen Ergebnisse. Interessant ist hier übrigens, dass das 1840 verliehene Privileg über Goldrubin so formuliert war, dass es nach der Trennung voneinander weder für Theresienthal noch für Steigerwald angewendet werden konnte; sonst hätte Theresienthal als bayerische Firma das Vorrecht Steigerwalds respektieren müssen und hätte überhaupt kein Goldrubinglas anbieten dürfen. Das Privileg hatte eine theoretische Laufzeit von fünf Jahren und hätte folglich noch bis Ende Juli 1845 seine Rechtskräftigkeit behalten, wenn nicht die in der Verleihungsurkunde genannten Bedingungen durch den Weggang Steigerwalds nicht mehr erfüllt gewesen wären.

<sup>236</sup> Die komplette Textstelle lautet im Original: „Nous avons vu [...] des cristaux blancs et de couleur, provenant de la manufacture de Theresienthal en Bavière, qui nous ont paru fort beaux et d'une forme pleine de goût. C'étaient des échantillons sur lesquels elle prenait des commandes en foire. Les prix nous ont paru plus élevés que ceux de la Bohême. Cet établissement a eu des commencements pénibles et difficiles.“ Legentil und Goldenberg 1846, S. 79.

<sup>237</sup> N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 61.

<sup>238</sup> Vgl. N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 61–62.

<sup>239</sup> N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 61.

<sup>240</sup> Spiegl 2003, S. 190.

<sup>241</sup> N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 61.

Die dritte 1844 zutage tretende Schwäche Theresienthals lag in dem Design der Formen, das hier zwar nur in einem Nebensatz thematisiert wird. Bemerkenswert ist, dass in der Quelle trotz der bereits angeführten Kritikpunkte die Farbgebung und Reinheit des Glases insgesamt noch positiv bewertet wurden, dagegen die Formengestaltung als ausschlaggebenden Aspekt dargestellt wird:

Sämmtliche Erzeugnisse zeigen durch die Schönheit der Farben und die Reinheit des Glases, durch die Kunstfertigkeit der angewandten Arbeiten in Schliff und Dekoration den fortschreitenden regen Sinn der Fabrik, welche dadurch den Beweis liefert, daß sie fast in allen Zweigen der Fabrikation [...] gründlich erfahren und daß sie, wenn der Geschmack in den Formen etwas mehr noch berücksichtigt würde, dann ihre Aufgabe in jeder Beziehung zu lösen im Stande wäre.<sup>242</sup>

Womöglich fehlte hier schon der kreative Geist von Franz Steigerwald, der die Innovationen und Moden des Marktes kannte, die bei den Kunden positiv bewerteten Formen kondensierte und die Produktion so an die aktuellen Strömungen anpassen konnte. Offensichtlich war für beide Positionen, weder für den entwerferischen und merkantilen Anführer noch für den technischen Betriebsleiter, kein adäquater Ersatz innerhalb der Aktionäre Theresienthals gefunden worden.<sup>243</sup>

#### 5.4.4. Theresienthaler Pressglas

Für Theresienthal lassen sich bislang ausschließlich formgeblasene Gläser nachweisen; insofern stellt dieses Unterkapitel, das der Frage nachgehen soll, ob in Theresienthal auch Pressglas hergestellt wurde, einen kleinen Exkurs dar. Neben den drei Herstellungstechniken des freien Blasens, des fest in Formen Einblasens<sup>244</sup> und des drehenden Formblasens, existieren noch alternative Möglichkeiten, Gläser herzustellen; Glas kann entweder als Pulver in Formen eingeschichtet und danach bis zum Schmelzpunkt erhitzt werden oder es kann eben in flüssiger Form in Formen eingedrückt, also gepresst werden.<sup>245</sup> Das zunächst handwerkliche, später aber maschinelle Verfahren zur Fabrikation des Pressglases wurde in Amerika zwischen 1825 und 1830 bis zur Anwendungsreife hin perfektioniert. Anfang bis Mitte der dreißiger Jahre verbreitete sich die Technik auch in Europa, so dass das gepresste Glas, das eine maschinell-industrielle Verarbeitung von Glas überhaupt erst ermöglichte, schon bald den Hauptanteil in der Produktion vieler europäischer Firmen ausmachte.<sup>246</sup> Besondere Aufnahme fand das Verfahren in England und in Frankreich, wo die Firmen Baccarat und St. Louis

<sup>242</sup> N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 62.

<sup>243</sup> Laut einer im Gangkofner-Archiv erhaltenen Aufstellung von Egon von Poschinger nahm Theresienthal auch an einer 1847 in Berlin abgehaltenen Ausstellung teil und gewann dort angeblich eine goldene Medaille, was allerdings in keiner Quelle bestätigt werden konnte; vgl. ATG; Durchschlag einer Auflistung der von Theresienthal gewonnenen Preise, beigelegt zu einem Brief von Egon von Poschinger an die Direktion der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 17.11.1938. Identische Behauptung findet sich auch in einem früheren Schreiben Poschingers; vgl. ATG; Brief von Egon von Poschinger an die Bezirksgruppe Westfalen der Reichsgruppe Industrie vom 06.11.1936.

<sup>244</sup> In der Preisliste von ca. 1838–1840 finden sich einige Gläser, die eine eckige Grundform aufweisen und deshalb nur als fest eingblasene Gläser hergestellt werden konnten, vgl. z. B. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 29. Die sogenannte *Kürbisflasche* wird in Theresienthal bis heute fest in eine Metallform aus Bronze eingblasen, die Ausbuchtungen bilden sich nur durch die Lungenkraft des Einblägers; vgl. Schnurbein, Max von: *Kürbisflasche*, in: [http://theresienthal.de/cms/front\\_content.php?idart=49](http://theresienthal.de/cms/front_content.php?idart=49), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>245</sup> Das Glaspresen wird immer wieder als moderne Entwicklung betrachtet, obwohl es Hinweise darauf gibt, das es ebenfalls schon in der Antike praktiziert wurde. Vgl. Mundt 1982, S. 38–39. Siehe auch Spiegl 2005 D. Die seit dem Historismus beliebten Rosetten, die mit einem Metallstempel in Form gebracht werden und bis heute in Theresienthal angefertigt werden, sind im Prinzip ebenfalls formgepresst.

<sup>246</sup> Vgl. Schack 1979, S. 54.

das Verfahren als eine billiger produzierte Nebenlinie ihrer Kollektionen integrierten.<sup>247</sup> Dennoch handelte es sich bei den französischen Erzeugnissen durchgehend um Luxusgüter, denn auch die gepressten Gläser zeichneten sich hier durch eine besondere Qualität aus; in der Imitation des biedermeierlichen Glasschliffs weisen sie eine besondere Akzentuierung der Konturen auf.<sup>248</sup>

Obwohl die Absicht, durch das Pressglas als „Surrogat des Schliffglases“<sup>249</sup> andere Käuferschichten zu erschließen, die sich das viel teurere Schliffglas nicht leisten konnten, auf der Hand liegt, stehen zunächst beide Techniken kommentarlos, also eben ohne eine Abwertung des Pressglases, nebeneinander, wie im Zusammenhang mit der Industrie-Ausstellung in Paris 1839, wo Baccarat neben geschliffenen auch gepresste Gläser vorstellte, ersichtlich wird.<sup>250</sup> Obwohl im 19. Jahrhundert noch keine Überlegenheit des geblasenen Glases postuliert wurde, wie Buse und Geiselberger betonen,<sup>251</sup> ist es aber selbstverständlich, dass das Handwerk und die maschinelle Herstellung von Anfang an in einem Konkurrenzverhältnis zueinander stehen mussten.<sup>252</sup>

Das Gefährliche am Pressglas war eigentlich nicht einmal so sehr seine Billigkeit, denn wer Geld hatte und etwas auf sich hielt, kaufte geschliffenes Glas und nicht das Surrogat, das sich tausend andere und weniger Bemittelte auch leisten konnten, sondern die Tatsache, dass das Pressglas das schönste und erfolgreichste geschliffene Glas jener Zeit imitierte und ihm Einmaligkeit und Exklusivität streitig machte.<sup>253</sup>

Bei der Herstellung des Pressglases wird die glühend heiße flüssige Glasmasse, teil- oder vollautomatisch in Metallmatrizen eingedrückt; möglich ist so auch die gleichzeitige Herstellung von mehreren Stücken, die Voraussetzung für die industrielle Serienfertigung überhaupt. Durch einen Stempel, der die Glasmasse in die Form einpresst, kann auch die Innenwandung gestaltet werden, was bei formgeblasenem Glas unmöglich ist. Wo die einzelnen Teile der Formen, die nach dem Abkühlen aufgeklappt oder auseinandergebaut werden müssen, aneinanderstoßen – wobei dies auch für das fest eingeblasene Glas gilt – entstehen zwangsläufig Formnähte.<sup>254</sup> Das drehend geblasene Glas ohne Nähte, bei dem sich die Glasmasse wegen der ständigen Drehung und der trennenden Wasserdampfschicht nicht an den Stoßkanten des Holzmodells festsetzen kann, hat aber den Nachteil, dass es, im Gegensatz zum gepressten Glas, nur in Formen auf kreisrunder Basis erzeugt werden kann. Um die Pressnähte zu verschmelzen, kann das Glas erneut am Ofen verwärmt werden, was ihm einen besonderen spezifischen Glanz und eine Weichheit des Dekors verleiht.<sup>255</sup> Im Dekor liegt der wichtigste und für die Produktionskosten ausschlaggebende Vorteil des Pressglases, genauer gesagt, in der gleichzeitigen Fertigung von Form und Dekor in einem einzigen Arbeitsgang. Pressglas kann sowohl den formgebenden als auch den kleinteiligen dekorativen Schliff nachahmen, wobei es allerdings nie der Brillanz und den Lichtbrechungseigenschaften des scharfkantigen Schliffs gleichkom-

<sup>247</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 38.

<sup>248</sup> Vgl. Sellner 1986, S. 46.

<sup>249</sup> Mundt 1982, S. 38.

<sup>250</sup> Vgl. Hermann 1840, S. 299.

<sup>251</sup> Vgl. Buse und Geiselberger 2007 B, S. 7. Für einen Beleg für die zeitgenössische positive Bewertung der modernen Technik des Pressglases siehe auch BayHStA, M Inn 13446; Glasfabrikation, Vortrag von Christoph Schmitz, Inspektor der königlichen Porzellanmanufaktur, anlässlich der Industrie-Ausstellung 1834 in München am 11. April 1835.

<sup>252</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2002, S. 27.

<sup>253</sup> Spiegl 2003, S. 184.

<sup>254</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 38.

<sup>255</sup> Vgl. Franke Ma. 1981, S. 263.

men kann. Pressglas erreicht weder die Perfektion der handwerklich polierten, exakt und scharf abgegrenzten Schlißfläche noch die Glätte der eingeblasenen, unbehandelten Oberfläche. Zudem eröffnet das Pressverfahren die Möglichkeit zur schnellen, billigen und dysfunktionalen Überdekoration, die zwar im Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts allgemein zu beobachten ist, das Pressglas aber noch zusätzlich in Verruf brachte.<sup>256</sup>

Gottfried Semper kritisiert in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts den Versuch, mit Pressglas geschliffenes Glas zu imitieren, anstelle die weiche, spezifische Oberfläche des so geformten Glases als zu bewahrende Eigenheit anzusehen, als „verwerfliche Stillosigkeit“.<sup>257</sup> In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts dagegen wurden diese Eigenschaften des Pressglases noch als Nachteile wahrgenommen, wie Schmitz erläutert:

Indessen wird durch das Pressen die natürliche Structur der Masse gestört, und die Oberfläche wird rau. Wären solche Kristallwaaren nicht durch verschiedene vertiefte und erhobene Verzierungen auf ihrer Oberfläche versehen, wodurch die Lichtstrahlen in sehr verschiedene Richtungen zerstreut werden, so würden dieselben ihrer Undurchsichtigkeit und ihres schlechten Ansehens wegen, gar keine Käufer finden. Man würde das Kristall nur für schlecht bearbeitetes Glas ansehen. Die geformte und gepresste Glaswaare hat daher nur den Vorzug der großen Wohlfeilheit und des gefälligen Äußeren für sich. Die fein geschliffenen und mit kunstvoll eingeschnittenen Zeichnungen versehenen Kristallgläser haben in Frankreich noch immer den Vorzug, wie bei uns. [...] Da man in unserer Zeit vor Allem auf Wohlfeilheit und äussere Eleganz der Kristallwaare sieht, so können unsere Fabrikanten nicht genug ermuntert werden, das Pressen der Glasmasse und die, in die Form geblasenen Arbeiten einzuführen, vorzüglich, weil es das Schleifen und Schneiden so erleichtert.<sup>258</sup>

Die Einführung des im weitesten Sinne gepressten Glases, das hier auch das durchs feste Einblasen vorgeformte Glas inkludiert, wird also trotz der optischen und ästhetischen Defizite aufgrund der zu erwartenden hohen Wirtschaftlichkeit empfohlen.

Dies ist der Hintergrund für das bereits mehrfach erwähnte Privileg auf Pressglas, das Franz Steigerwald für Theresienthal am 6. Juni 1836 beantragte,<sup>259</sup> also noch bevor in der gerade im Bau befindlichen Anlage an das Aufnehmen der Glasproduktion zu denken war. Steigerwald, der damit versuchte, möglichst verschiedene, also aristokratische wie bürgerliche Käuferschichten zu erreichen, argumentierte, dass die Herstellung von Pressglas aufgrund der niedrigeren Arbeitslöhne in Bayern billiger durchgeführt werden könne als der zu verzollende Import der Waren aus der bereits angelaufenen Pressglasproduktion aus Frankreich oder England kosten würde.<sup>260</sup> Das *Privileg auf Einführung der Fabrication von geprägten und gegoßenen Crystal-Glas-Waaren im Königreich Baiern* wurde kurz darauf, am 25. Juni 1836 erteilt.<sup>261</sup> Ludwig I. genehmigte nicht nur das Privileg, sondern gewährte

<sup>256</sup> Vgl. Schaefer 1970, S. 119 und S. 123: Abb. 197.

<sup>257</sup> Vgl. Semper 1863, S. 205.

<sup>258</sup> Schmitz 1835, S. 14–15.

<sup>259</sup> Vgl. BayHStA, M Inn 14403; Brief von Franz Steigerwald an König Ludwig I. mit Gesuch um Erteilung eines Privilegiums vom 06.06.1836.

<sup>260</sup> Vgl. Groppler 1988 A, S. 31.

<sup>261</sup> BayHStA, M Inn 14403; Privilegium auf Fabrikation geprägter und gepresster Krystall-Waaren für Franz Steigerwald vom 25.06.1836. Im Archiv der Familie Gangkofner ist eine Abschrift des Privilegiums erhalten; vgl. ATG; Abschrift des Privilegiums auf Fabrikation geprägter und gepresster Krystall-Waaren für Franz Steigerwald vom 25.06.1836, Copia, Nr. 15199.

auch die unüblich lange Gültigkeitsdauer von fünfzehn Jahren. Steigerwald konnte ihn wohl davon überzeugen, dass die Einführung von Pressglas sich, angesichts der hohen Anschaffungskosten für Maschinen und Anlernungskosten für Arbeiter, erst nach einer längeren Zeit rechnen würde.<sup>262</sup> Auch hier kann die staatliche Unterstützung als wirtschaftsfördernde Maßnahme für die bayerische Glasindustrie aufgefasst werden. Das Theresienthaler Privileg wurde am 5. September 1836 ausgeschrieben und damit öffentlich gemacht.<sup>263</sup>

Neben der von Steigerwald beabsichtigten Aufmerksamkeit des Publikums erntete er aber auch Enttäuschung anderer Glasfabrikanten, was letztendlich zu der Einziehung des Privilegs führte. In der Literatur werden verschiedene Faktoren genannt, wobei nicht ganz zu klären ist, welcher Grund letzten Endes für diese Rücknahme ausschlaggebend war. Zunächst reichte Johann Meyr von der bereits erwähnten Adolfshütte eine Beschwerde beim österreichischen Landespräsidium ein, in der er beschreibt, wie Steigerwald, mit dem er vor dieser Angelegenheit freundschaftlich verbunden war, das Fachwissen über die Pressglasherstellung bei ihm abgeschaut habe. Indem Meyr die Bestrebungen Steigerwalds als Konkurrenz und Gefahr für die böhmische Glasindustrie interpretiert,<sup>264</sup> versuchte er wohl, allerdings erfolglos, ein eigenes Privileg für Böhmen bzw. Österreich herauszuschlagen.<sup>265</sup> Es ist allerdings nicht anzunehmen, dass der Einspruch eines böhmischen Glasherstellers die bayerische Regierung dazu bewegen konnte, ein schließlich nur für ihr eigenes Land ausgesprochenes Privileg zurückzunehmen; anders dagegen die Beanstandung durch Poschinger auf Frauenau. Diese Glashütte hatte bei der *Bayerischen Industrieausstellung* 1835 in München bereits als Pressglas gefertigte Stücke gezeigt, wie der Ausstellungsbericht bestätigt: „Der unternehmende Hüttenherr hat [...] in neuerer Zeit Versuche mit Darstellung gepreßter Glas-Waaren, von welcher die allerdings gelungenen ersten Proben vorlagen, angestellt.“<sup>266</sup> Johann Michael von Poschinger sen., der seit wenigen Jahren das Familienunternehmen übernommen hatte, besaß damit einen berechtigten Reklamationsgrund. Die nun erfolgende Prüfung des *Polytechnischen Vereins*, der die Aussagen Steigerwalds nicht standhielten, führte zu der ab dem Februar 1840 geltenden Aberkennung des Privilegs.<sup>267</sup>

<sup>262</sup> Vgl. BayHStA, M Inn 14403; Brief von Franz Steigerwald an König Ludwig I. mit Gesuch um Erteilung eines Privilegiums vom 06.06.1836.

<sup>263</sup> Vgl. Bekanntmachung der Einziehung des Theresienthaler Privilegs auf Pressglas, in: Regierungsblatt für das Königreich Bayern vom 27.06.1840, Nr. 22, S. 424 oder Intelligenzblatt von Unterfranken und Aschaffenburg des Königreichs Bayern vom 04.07.1840, Nr. 77, S. 408.

<sup>264</sup> Vgl. CAP, PG Comm 1836–1840, fasc. 25/17; Schreiben von Johann Meyr vom 17.08.1836, zitiert nach: Groppler 1988 A, S. 178–179; siehe auch S. 32–33. Es existieren keine Belege dafür, dass nach dem Tode Johann Meyrs 1841 die Pressglasherstellung durch seine Nachfolger, seine Neffen Wilhelm Kralik und Josef Taschner, in Adolfshütte oder Eleonorenhain weiter verfolgt wurde, vgl. Buse und Geiselberger 2007 A, S. 3.

<sup>265</sup> Vgl. Seyfert 2006, S. 25–26.

<sup>266</sup> Vgl. Zierl et al. 1836, S. 162–163. Die eindeutige Passage im Ausstellungsbericht steht im Widerspruch zu der Aussage von Geiselberger, dass bisher kein Pressglas vor 1876 der Poschingerhütte dokumentiert werden kann. Evtl. ist damit der fehlende Nachweis eines konkreten Entwurfs bzw. eines erhaltenen Objekts gemeint; siehe Buse und Geiselberger 2008 B, S. 30. Siehe auch Seyfert 1988 D, S. 46.

<sup>267</sup> Vgl. Groppler 1988 B, S. 39. Siehe auch BayHStA, M Inn 14403; Rechtfertigung Steigerwalds vom 21.03.1840 und BayHStA, M Inn 14403; Rücksendung der Privilegiumsurkunde, datiert vom 09.01.1841.

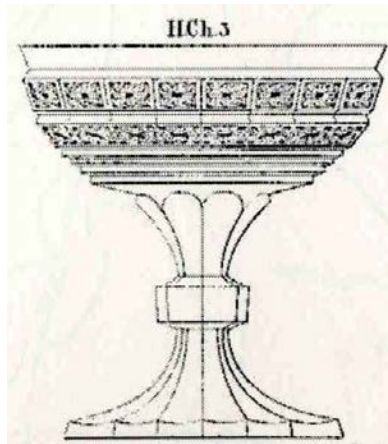


Abb. 34: Champagnerschale *H.Ch.3* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840.

Es ist nur zu vermuten, ob – wie es die Geschichte um das Privileg zunächst nahelegt – in Theresienthal jemals Pressglas hergestellt wurde.<sup>268</sup> Dass, wie Gropplero di Troppenburg erwähnt, das Pressglas bis in die vierziger Jahre eine Haupteinnahmequelle für die Glashütte gebildet haben soll,<sup>269</sup> lässt sich nicht belegen. Eine Tatsache ist dagegen, dass kein gesichertes Stück erhalten ist. Zieht man die Preisliste von ca. 1838–1840 zurate, gibt es ebenfalls keine konkreten Hinweise auf gepresstes Glas, da alle auf eckigen Grundformen beruhenden Entwürfe auch durch das feste Einblasen in Metallformen hätten ausgeführt werden können. Nur die Abbildung der seltsam isoliert wirkenden Champagnerschale *H.Ch.3*, die ein aufwendiges Schliffdekor aufweist, dabei aber im Vergleich zu anderen angebotenen Schliffgläsern zu einem eher günstigen Preis angeboten wird,<sup>270</sup> wäre in einer gepressten Ausführung denkbar.<sup>271</sup> Die Presstechnik wurde im Allgemeinen in der Nachahmung von Schliffgläsern besonders gerne für detaillierte, kleinteilige Dekore eingesetzt, die im Schliff ausgeführt wegen des hohen technischen Anspruchs und der daraus resultierenden längeren Arbeitszeit teuer in der Herstellung waren. „Steinelungen und dergleichen beliebte Schliffornamente bildeten anfänglich die häufigsten Preßglasmotive.“<sup>272</sup> Es wäre also plausibel, dass die Theresienthaler Champagnerschale als Pressglas konzipiert war. Selbst wenn sie tatsächlich bestellt und gefertigt wurde, kann dennoch festgehalten werden, dass unter den Brüdern Steigerwald wahrscheinlich nie Pressglas im großen Stil hergestellt wurde. Vermutlich ging es Steigerwald mindestens so sehr um die begehrte Auszeichnung des Privilegs und den damit verbundenen Imagegewinn als um den möglichen finanziellen Profit durch die Herstellung und den Handel mit Pressglas.

Bereits in der Theresienthaler Nachtragspreisliste von ca. 1874 und im Katalog von ca. 1888–1890 taucht die Bezeichnung „gepreßt“ immer wieder auf, entweder wurde also tatsächlich Pressglas hergestellt oder dessen Herstellung war zumindest theoretisch möglich.<sup>273</sup> Es spielte aber auch zu diesem späteren Zeitpunkt mengenmäßig in der Theresienthaler Produktion nie eine große Rolle. Die gesamte Pressglas-Industrie kam im östlichen Bereich Deutschlands, in Österreich und Böhmen bis

<sup>268</sup> Vgl. Spiegl 2009, S. 52.

<sup>269</sup> Vgl. Gropplero 1979, S. 1675 und Gropplero 1995, S. 155.

<sup>270</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol. und Reg., fol. 4 v, zitiert nach: Buse 2008, S. 30 und S. 54.

<sup>271</sup> Vgl. Buse und Geiselberger 2008 B, S. 29–31.

<sup>272</sup> Mundt 1982, S. 38.

<sup>273</sup> Vgl. Buse und Geiselberger 2007 B, S. 5. Siehe auch Preisliste Theresienthal ca. 1874, fol. 37, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 48.

Ende des 19. Jahrhunderts nicht in Schwung;<sup>274</sup> wahrscheinlich wurden die dortigen Versuche, Pressglas herzustellen, angesichts der Erfahrung und Bandbreite des Sortiments der Konkurrenz in Frankreich, aber auch insbesondere der Firma Val St. Lambert in Belgien schnell wieder aufgegeben.<sup>275</sup> Ein Grund dafür lag womöglich in der Zusammensetzung des böhmischen Kristallglases, das sich durch seine härteren Eigenschaften weniger gut für das Pressen eignete als weichere, bleihaltige Glasmassen, wie sie in England oder Frankreich Anwendung fanden.<sup>276</sup> Mit der wieder einsetzenden Beliebtheit der Veredelungstechnik der Gravur, schwand ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zudem das allgemeine Interesse an den schliffimitierenden Pressgläsern.<sup>277</sup> Auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts war formgeblasenes Glas in Deutschland noch immer der Standard und Pressglas nur als minderwertiges Produkt geduldet. Aber auch im restlichen Europa verlor Pressglas immer mehr an Bedeutung: „Die im Historismus so große Bedeutung des Preßglases ging um 1900 zurück, da es durch reichliche, billige Produktion an Exklusivität verloren hatte und zum reinen Massenartikel herabgesunken war.“<sup>278</sup> Die maschinelle Entwicklung indessen gewann zwischen 1905 und 1912 durch Michael Owens (1859-1923) und seine Erfindung der ersten vollautomatischen Hohlglasmaschine für Flaschen wieder neuen Auftrieb;<sup>279</sup> das industriell gefertigte Glas wurde qualitativ stetig verbessert und verdrängte letztendlich im Laufe des 20. Jahrhunderts das mundgeblasene Gebrauchsglas völlig, bis auf wenige Ausnahmen wie in Theresienthal. Die besonderen Eigenschaften und ästhetischen Möglichkeiten des Pressglases dagegen wurden nur erahnt, aber – wie in der folgenden Quelle aus den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ersichtlich – bei Weitem nicht künstlerisch ausgeschöpft.

Noch ist die Entwicklung dieser eigentlich recht jungen Technik in vollem Flusse und selbst von einem vorläufigen Abschlusse noch weit entfernt. Das mag es erklären und entschuldigen, wenn wir dem in tausendjährigem Werden herangewachsenen Stil des geblasenen Glases einen ‚Preßglasstil‘, auch heute noch nicht gegenüberstellen können. Während der Glasbläserei [...] der Charakter eines individuellen Handwerks noch [...] gewahrt bleibt, ist die Preßglasfabrikation eine typische maschinelle Masserzeugung, welche im Arbeitsvorgang die individuelle Geschicklichkeit des Arbeiters gänzlich ausschaltet. [...] Gedankenlos übernahm sie oft Formen des geblasenen Glases oder der Keramik, skrupellos suchte sie mit unzulänglichen und verächtlichen Mitteln Schliffglas vorzutäuschen und verübte im Dekor wahre Schauertaten. [...] Für seine Veredelung ist noch nichts Ernstliches geschehen, und zur Ausbildung von Preßglasformen, welche als Ausdruck eigenen Wesens überzeugend charakteristisch für diese Technik und schön zugleich wären, ist es noch nicht gekommen. Hier lägen vordringliche Aufgaben, lockend, lohnend, würdig der besten schöpferischen Kräfte.<sup>280</sup>

<sup>274</sup> Vgl. Geiselberger 1999, S. 5. Jarmila Brožová erwähnt hingegen, dass im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts vermehrt Pressglas in Böhmen hergestellt wurde; vgl. Brožová 1995 D, S. 18.

<sup>275</sup> Vgl. Buse und Geiselberger 2008 A, S. 15.

<sup>276</sup> Vgl. Buse und Geiselberger 2008 B, S. 30.

<sup>277</sup> Vgl. Sellner 1986, S. 47.

<sup>278</sup> Vgl. Hennig 1977, S. 37.

<sup>279</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 194.

<sup>280</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 16.



## 5.5. Einzelanalysen I – inklusive Abschreibungen

### 5.5.1. Auswahlkriterien

Für die Theresienthaler Erzeugnisse aus der Frühphase der Glashütte während des Biedermeier lässt sich grundsätzlich festhalten, dass keine zweifelsfrei gesicherten Stücke erhalten sind. Zudem ist, wie im Zusammenhang mit den geschichtlichen Entwicklungen bereits eruiert wurde, völlig unklar, ob in Theresienthal in den fünfziger und sechziger Jahren überhaupt qualitativ hochwertiges Glas in nennenswerten Mengen produziert wurde. Möglicherweise bewahrte Stücke müssten vermutlich der Zeit zwischen Aufnahme der Produktion 1837/1838 und dem Ende der vierziger Jahre entstammen. In den drei nun folgenden, ausführlicheren Einzelanalysen werden unter diesen Gesichtspunkten sowie aus kunsthistorischer Perspektive drei Glasobjekte vorgestellt, die bislang immer wieder in einen Zusammenhang mit Theresienthal gebracht wurden. Die exemplarischen Untersuchungen sollen dabei helfen, ein wenn nicht abschließendes, dann zumindest vorläufiges Urteil über die Provenienz der Stücke zu fällen. Dieses fällt bei dem Lilienrömer der Sammlung Buse tendenziell positiver aus als bei den beiden nachfolgend thematisierten Stücken, die mit einer höheren Wahrscheinlichkeit anderen Glashütten zugeordnet werden müssen.

Neben diesen Gläsern sind für die Forschung noch erhaltene Stücke in Schloss Ellingen aus dem Privatbesitz der Familie von Wrede von möglichem Interesse, die aus Theresienthaler Produktion stammen könnten. Dabei handelt es sich um ein Paar monumentale Goldrubinvasen mit Goldbemalung, für das die nachfolgenden Ausführungen über das Bamberger Vasenpaar ebenfalls geltend gemacht werden können; des Weiteren sind dort insgesamt drei gläserne Kandelaber erhalten,<sup>281</sup> die eventuell in einen Zusammenhang zu setzen wären zu dem 1840 von Theresienthal ausgestellten Paar Kandelaber aus weißem Kristallglas. Um die bislang nur mutmaßliche, nicht gesicherte Provenienz der Stücke in Schloss Ellingen zu klären, müssten die dortigen Bestände und Archivunterlagen umfassend aufgearbeitet werden, was den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde und deshalb ein Feld für künftige Forschungen darstellt.

### 5.5.2. Hellgrüner Lilienrömer LR 6 / Sammlung Buse, ca. 1838–1845

In der Sammlung von Stephan Buse befinden sich mehrere Römer, die formal gut zu Abbildungen aus der Preisliste von ca. 1838–1840 passen; insbesondere ein Glas mit rosa Kuppel auf opak-weißem Fuß wurde von Buse und Haller 2009 in der einschlägigen Presse vorgestellt und als Theresienthaler

<sup>281</sup> An dieser Stelle meinen besten Dank an Dr. Christoph von Pfeil für die nützlichen Hinweise. Es handelt sich bei den Ellinger Rubinglasvasen (Inv. Nr. EllWr.K0002.01–02) um aus vier Teilen zusammengesetzten Stücken, das Dekor wurde graviert und mit Gold veredelt; vgl. Pfeil 2005, S. 114, sowie S. 114 und 115: Abb. Formal ähnliche Vasen wurden auch in der Harrach'schen Hütte in Neuwelt hergestellt und von Franz Steigerwald weiterverkauft; vgl. Kat. Mus. Passau 1995 B, S. 89: Ill. 108. Es sind insgesamt drei (von wahrscheinlich ursprünglich vier) jeweils sechsteilige Standleuchtern erhalten, die Platz für 31 Kerzen bereit halten; vgl. Pfeil 2005, S. 88 und S. 119, sowie S. 86–87: Abb. Vgl. auch Haller M. und Pscheidt 2008, S. 202: Lit. Nr. 150 und Roda 1983, S. 75: Anm. 25.

Glas identifiziert.<sup>282</sup> Über die genauere Provenienz der insgesamt fünf Stücke in der Sammlung Buse, die offenbar antiquarisch erworben wurden, ist nichts Näheres bekannt.

Der Begriff des Lilienrömers selbst bezieht sich dabei auf die Preisliste Theresienthals von ca. 1838–1840, wo im Register „Römer Lilienform“ mit der Abkürzung *LR* notiert ist;<sup>283</sup> es handelt sich also nicht um einen allgemein verbindlichen Terminus, sondern lediglich um eine Formbeschreibung. Im Katalog werden insgesamt sechs verschiedene Varianten dieser Lilienrömer angeboten, bei denen – abgesehen von der in der Fußgestaltung leicht abweichenden Form *LR 3* – zwei wesentliche Merkmale zu konstatieren sind: einerseits ein formgeblasener, gerippter Hohlfuß und andererseits die Kupa in Form der namensgebenden Lilienblüte. Die Kupa erstreckt sich bei allen Entwürfen etwa über die Hälfte der Gesamthöhe des Glases; die Form der Lilienkupa weist unten einen extrem kleinen Durchmesser auf, verbreitert sich dann langsam nach oben hin bis zu einer sehr bauchigen Stelle im oberen Drittel der Kupa. Nach dieser breitesten Stelle wird die Außenlinie schwungvoll zurückgeführt; der Durchmesser des nach innen gestülpten Mundrandes ist also deutlich kleiner als bei der breitesten Ausdehnung. Die verschiedenen Entwürfe variieren trotz dieser grundsätzlichen Gemeinsamkeit beträchtlich in den Einzelheiten der Formgestaltung der Kupa. Die Lilienrömer werden ebenso wie andere Römerformen in sieben verschiedenen Farbnuancen und -kombinationen angeboten, nämlich: „Ganz weiß. Ganz rosa. Ganz gelb. Rosa auf weiß. Weiß auf gelb. Rosa auf grün. Ganz grün.“<sup>284</sup> Die Bezeichnung „weiß“ ist hierbei nicht etwa als weiß-opakes Milch- oder Alabasterglas zu verstehen, sondern – da sie durchgängig bei sämtlichen Gläsern des Registers verwendet wird – als klares Glas.<sup>285</sup> Entsprechend ist als erster Farbton die Ausführung komplett in transparentem Kristallglas verzeichnet.

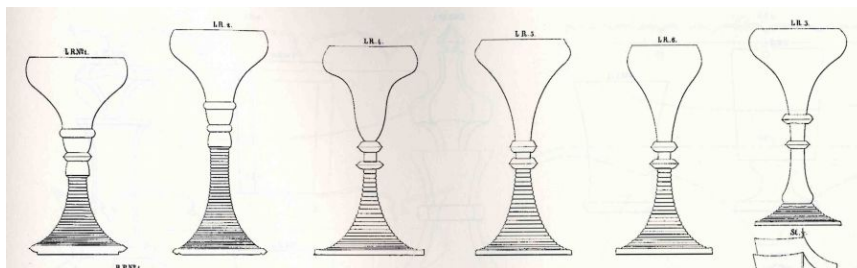


Abb. 35: Lilienrömer aus der Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840.

Aus der Gruppe der fünf von Stephan Buse gesammelten Gläser soll zunächst ein Glas herausgegriffen werden, dessen Zuschreibung an Theresienthal am stabilsten erscheint. Dies betrifft einen Lilienrömer aus hellgrünem Glas mit Gravur, der formal weitgehend mit dem in der Preisliste abgebildeten Lilienrömer *LR 6* übereinstimmt. Der 17,4 cm hohe, grüne Römer weist eine blütenartig gerundete Kupa auf, deren Durchmesser am geschliffenen Mundrand ca. 4,9 cm beträgt.<sup>286</sup> Kupa und Fuß sind ungefähr äquivalent hoch und werden von einem kurzen Mittelteil mit zwei Ringen verbunden.

<sup>282</sup> Vgl. Haller M. 2009.

<sup>283</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol. und Reg., fol. 9 v, zitiert nach Buse 2008, S. 31 und S. 64.

<sup>284</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, Reg., fol. 9 r, zitiert nach: Buse 2008, S. 63.

<sup>285</sup> Nicht nur in der Theresienthaler Preisliste sondern auch ganz allgemein verwendete man die Begriffe *weiß* und *klar*, ebenso *crystal* als Synonyme, siehe z. B. auch Eisenmann et al. 1840, S. 55.

<sup>286</sup> Vgl. Buse: *Römer aus Theresienthal um 1840*, in: <http://roemer-aus-theresienthal.de/buch4b.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

Der formgeblasene, also nach unten hin offene Fuß zeigt die für die damalige Römergestaltung typische Rippung, die das ursprüngliche, aber aufwendigere Verfahren des mit einem Faden gesponnenen Fußes ersetzen soll. In einem fast spiegelbildlich zur Kuppa verlaufendem Schwung verjüngt sich der trompetenförmig auslaufende Hohlfuß bis zu den obersten Rippen, die nicht mehr exakt definiert sind: Die oberen vier Rippen sind nicht mehr deutlich voneinander getrennt, sondern verschmelzen optisch zu zwei breiteren Bändern. Darüber angesetzt ist ein Fuß und Kuppa verbindendes, diaboloförmiges Mittelstück, das aus zwei leicht platt geformten Ringen zusammengesetzt ist. Der schmalere Bereich zwischen beiden Ringen entspricht im Durchmesser ungefähr den Ansatzpunkten von Fuß und Kuppa. Die Kuppa zeigt die bereits beschriebene Lilienform mit einem geringen Durchmesser unten, der konisch aufsteigenden, sanft geschwungenen Außenlinie und einer deutlichen Auswölbung im oberen Bereich.

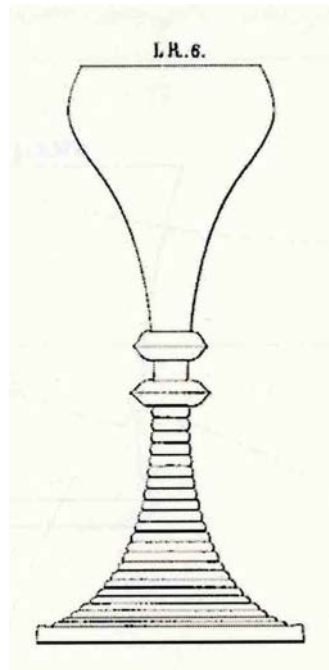


Abb. 36: Lilienrömer LR 6 aus der Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840.

Abb. 37: Lilienrömer, grünes Uranglas mit Gravur, 17,4 cm hoch, vermutlich Theresienthal, ca. 1838–1845, Sammlung Buse.

Die breiteste Stelle der Kuppa wird noch betont durch eine aufgesetzte Laubgravur, die in einer Linie abwechselnd Weinblätter und -trauben darstellt; dabei sind die Blätter naturnah mit Stiel und eingezeichneten Blattadern wiedergegeben, während die Trauben abstrahierend aufgegriffen sind. Diese sind als eine lose Ansammlung von mehreren, olivenförmigen Gravuren als einzelne Weinbeeren gestaltet. Über und unter der Gravurreihe sind spiralförmige Ranken als fein gravierte Linien zu sehen, die eine Auflockerung des Dekors bewirken.

Die Abweichungen gegenüber der Zeichnung im Theresienthaler Verzeichnis von ca. 1838–1840 sind minimal: Die Biegung der Kuppa ist beim Glas der Sammlung Buse etwas stärker geschwungen, die Auswölbung an der breitesten Stelle etwas ausgeprägter; der Übergang zwischen der Verbreiterung und dem Mundrand verläuft entsprechend in einem steileren, stärker eingebogenen Winkel. Der Durchmesser des Mundrands wirkt im Vergleich zur Zeichnung etwas verkleinert. Ein weiterer kleiner Unterschied findet sich bei der Gestaltung der beiden Ringe, die beim Glas weniger markant ausgefal-

len ist als bei der Abbildung in der Preisliste. Im Wesentlichen liegen diese Differenzen im Toleranzbereich bei handgefertigtem Glas: Die Neigung der Kuppel könnte von Varianzen beim Drechseln des Holzmodells herrühren und die weniger definierte Gestaltung der Rippen am Fuß vom Verschleiß eines bereits ausgebrannten Modells oder einer nicht perfekt temperierten Glasmasse. Die Breite und Formung des Mittelteils mit den beiden Ringen unterliegt, da es direkt vor dem Ofen geformt wurde, ebenfalls Schwankungen. Es kann insofern von einer Formgleichheit des erhaltenen Römers mit dem Lilienrömer LR 6 der Preisliste von ca. 1838–1840 gesprochen werden.

Das Farbglass des erhaltenen Römers wird von Buse als hellgrünes Uranglas bezeichnet, offenbar auf Basis eines üblichen Tests mit ultra-violettem Licht, bei dem uranhaltige Glasmassen spezifisch fluoreszieren.<sup>287</sup> Mit Uranoxid eingefärbte Glasmassen, wie das berühmte *Annagelb*, kamen in Böhmen zu Beginn der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts auf und bewirken einen zwischen hellem Gelb und Grün changierenden Farbton.<sup>288</sup> Solche Glassorten sind für Theresienthal belegt: So wurde bei den Nürnberger Ausstellungsstücken von 1840 der Farbton Changeant als eine goldgelbe Nuance beschrieben,<sup>289</sup> 1841 bewirbt Steigerwald selbst das hellgrüne, den Edelstein imitierende Chrysopras,<sup>290</sup> das in Berlin 1844 auch gezeigt wurde.<sup>291</sup> Eine Datierung des vorliegenden Glases auf die erste Hälfte der vierziger Jahre ist insofern wahrscheinlich und geht mit der Überlegung konform, dass der Entwurf schon beim etwas früheren Abdruck der Preisliste existierte. Möglicherweise bezieht sich auch die im Verzeichnis von ca. 1838–1840 angebotene grüne Ausführung auf das hellgrüne, uranhaltige Glas.

Die Ergebnisse des Formvergleichs und der Hinweise zu der uranhaltigen Glasfärbung zusammenfassend, kann konstatiert werden, dass der erhaltene grüne Lilienrömer mit großer Wahrscheinlichkeit aus Theresienthal stammen könnte und damit das mit Abstand älteste Glas Theresienthaler Provenienz darstellen würde. Bei der Zuschreibung sollte allerdings nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich bei der vorliegenden Preisliste mehr um „eine Vision als ein realisiertes Programm“<sup>292</sup> handeln könnte, wie Buse selbst anmerkt, und im Besonderen davon ausgegangen werden muss, dass das im Glashandel erworbene Fachwissen Franz Steigerwalds einfluss. Es ist völlig unklar, inwieweit Steigerwald bereits existierende Entwürfe und Glasformen anderer Fabrikanten direkt kopierte oder sich von ihnen inspirieren ließ. Es kann nicht mit völliger Sicherheit ausgeschlossen werden, dass eine andere Glashütte für den Lilienrömer inklusive der Grundidee verantwortlich zeichnen könnte. Überhaupt muss man bei dieser wie bei sämtlichen Zuschreibungsthesen bedenken, dass Formgleichheiten oder -ähnlichkeiten in der Glasproduktion dieser Zeit häufig anzutreffen sind und ein Nachweis einer Form in einer Preisliste eine Möglichkeit, aber noch keine völlige Gewissheit bedeuten kann.<sup>293</sup>

Die Lage wird auch durch die weiteren Stücke der Sammlung Buse wiederum verunklärt. Während ein weiterer dunkelgrüner Lilienrömer, formgleich zu dem hier als Ausgangspunkt beschriebenen hellgrü-

<sup>287</sup> Vgl. Geiselberger 2000 A, S. 118.

<sup>288</sup> Vgl. Spiegl o. J. [Farbglass], S. 24–25 und Geiselberger 2000 A, S. 121–122.

<sup>289</sup> Arnold 1842, S. 94.

<sup>290</sup> Annonce von Franz Steigerwald, in: Münchener Politische Zeitung vom 08.12.1841, Nr. 293, S. 1566.

<sup>291</sup> Vgl. N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 61. Zahlreiche, auch spätere grün getönte Gläser Theresienthals weisen Uranspuren auf; vgl. Buse: *Uranglas aus Theresienthal*, in: <http://roemer-aus-theresienthal.de/uranglas.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>292</sup> Buse und Geiselberger 2008 B, S. 31

<sup>293</sup> Vgl. zu dieser Problematik auch Neuner-Warthorst 2003 A, S. 34.

nen Römer, ebenfalls in direkter Korrelation zu der Preisliste von ca. 1838–1840 steht, finden sich noch drei weitere Römer, die zwar grundsätzlich eine ähnliche Form aufweisen, aber nicht konkret im Verzeichnis nachzuweisen sind. Dies betrifft auch den eingangs erwähnten Lilienrömer mit rosa Kupp auf Milchglas-Fuß, für den die von Buse und Haller postulierte Zugehörigkeit zu Theresienthal auf weniger stabiler Basis steht. Zunächst finden sich zahlreiche Abweichungen zwischen diesem Glas und der Zeichnung der Preisliste bzw. dem erhaltenen hellgrünen Lilienrömer *LR 6*. Der rosafarbene Römer zeigt eine deutliche Verlängerung der Kupp im unteren Bereich, während ihre Form selbst sich weitaus weniger ausladend und ohne die markante Auswölbung im oberen Drittel des Römers *LR 6* darstellt. Der Hohlfuß erscheint verkürzt, so dass die ausgeglichenen Proportionen von *LR 6* aufgehoben werden. Durch die Änderungen wirkt der rosafarbene Römer etwas eleganter und nähert sich formal eher einem Sektkelch als einer typischen Römerform an. Auch die doppelte Wandung der Kupp mit dem Innenüberfang in Rosa wirkt auserlesen und lässt den oberen Teil des Römers noch leichter und graziler wirken. Die Änderungen sind also nicht unwesentlich, sondern in Funktionalität der Form und ästhetischer Wirkung deutlich zu spüren.



Abb. 38–39: Lilienrömer, Kupp mit rosa Innenüberfang, Fuß aus Alabasterglas und Kupp aus hellgrünem Uranglas mit Gravur, Fuß aus Alabasterglas, beide 18,7 cm hoch, vermutlich Theresienthal, ca. 1838–1845, Sammlung Buse.

Hinzu kommt noch die Problematik der abweichenden Farbgebung: Buse selbst definiert den Römer folgendermaßen: „Kupp aus farblosem Glas mit Rubinunterfang, Fuß aus Alabasterglas“.<sup>294</sup> Haller sieht darin die in der Preisliste gemachte Angabe „Rosa auf weiß“.<sup>295</sup> gegeben.<sup>296</sup> Meines Erachtens müsste diese Beschreibung aber einer Kupp in einem hellen rosafarbenen, nicht unbedingt rubinrotem Ton und auf jeden Fall einem Fuß in Klarglas entsprechen. Ob das in der Preisliste von ca. 1838–1840 beschriebene „Rosa“ mit Goldrubin identisch ist, steht ebenfalls zur Debatte. Wilhelm Steigerwald erhielt zwar das Privileg auf Goldrubin bereits im Sommer 1840, aber auch danach wurde noch zwischen Goldrubin und Hellrosa unterschieden: So wird im Ausstellungsbericht von Berlin 1844 The-

<sup>294</sup> Buse: *Römer aus Theresienthal um 1840*, a. a. O.

<sup>295</sup> Vgl. Buse 2008, S. 63.

<sup>296</sup> Vgl. Haller M. 2009.

resienthaler Glas in beiden Farbgebungen aufgezählt, wobei hier auch nur der Unterschied zwischen massivem Goldrubin einerseits und überfangerem bzw. unterfangerem Goldrubin alias Rosa andererseits gemeint sein könnte.<sup>297</sup> Alle Gläser der Preisliste werden in „Weiß“ als Klarglas angeboten und nicht etwa in milchfarbenem Bein- oder Alabasterglas, wie bereits eingangs thematisiert wurde. Der opak-weiße Fuß des vorhandenen Lilienrömers wird teils als aus Beinglas, teils als aus Alabasterglas bezeichnet.<sup>298</sup> Für die Produktion von Beinglas in Theresienthal existieren keinerlei Quellen, während die Herstellung von Alabasterglas, das später auch von Wilhelm Steigerwald in Schachtenbach produziert wurde, durch schriftliche Nachweise belegt werden kann. Franz Steigerwald selbst wirbt nämlich Ende 1841, also in dem veranschlagten Zeitraum, mit in Theresienthal hergestelltem Alabasterglas.<sup>299</sup> Auch auf Ausstellungen zeigte Theresienthal schon von Anfang an das milchige, feines Porzellan imitierende Glas, so dass der opak-weiße Hohlfuß nicht einer Zuschreibung an Theresienthal entgegenstünde. Diese theoretischen Überlegungen schließen natürlich nicht aus, dass Lilienrömer auch in anderen Farbvarianten hergestellt wurden, die nicht in der Preisliste von ca. 1838–1840 aufgelistet sind.

In der Sammlung Buse befinden sich darüber hinaus zwei weitere sehr ähnliche Lilienrömer: ein Exemplar mit klarer Kupa und ein Exemplar mit hellgrüner Kupa, beide mit einem Fuß aus Alabasterglas.<sup>300</sup> Die Formgebungen entsprechen nahezu dem Ausgangsobjekt des rosafarbenen Römers. Von Interesse für die Zuschreibung an Theresienthal ist dabei die Tatsache, dass der Römer mit der hellgrünen Kupa auf weiß-opakem Fuß eine annähernd identische Weinblatt-Gravur aufweist wie der als erstes beschriebene Lilienrömer LR 6 ganz aus hellgrünem Glas. Die Gravur stellt also eine Verbindung zwischen den beiden Formgruppen dar – einerseits den beiden Römern in hellgrün und dunkelgrün, die sich eng an die Form LR 6 aus der Preisliste von ca. 1838–1840 halten, und andererseits den drei Römern mit opakem Fuß und mit verlängerter, jeweils rosafarbener, klarer bzw. hellgrüner Kupa. Geht man auf dieser Basis davon aus, dass alle fünf Römer gleicher und entsprechend der zu dem hellgrünen Lilienrömer LR 6 ausgeführten Beobachtungen Theresienthaler Provenienz entstammen, stellt sich die Frage nach möglichen weiteren Belegen. Ein Papierschnitt mit identischer Form, der diese These noch weiter abgesichert hätte, konnte bislang in den Archiven der Glashütte leider nicht aufgefunden werden. Da aber aus dieser Zeitperiode keine Schnitte erhalten sind, spricht diese Tatsache auch nicht gegen eine Zuschreibung.

Als Vergleichsbeispiele insbesondere der Gruppe der Lilienrömer mit dem opak-weißen Fuß bieten sich zwei im Passauer Glasmuseum aufbewahrte Römer an, die formal einigen Römerentwürfen aus der Theresienthaler Preisliste von ca. 1838–1840 sehr nahe stehen, die wiederum mit einem ähnlich gerippten Trompetenfuß mit den Lilienrömern korrelieren.<sup>301</sup> Brožová belegt in einem Bestandskatalog des Museums glaubhaft, dass diese Stücke mit blaugrüner, eiförmiger Kupa und einem Hohlfuß aus Alabasterglas, ebenso wie ähnliche Stücke mit rosafarbener Kupa aus dem Prager Kunstgewerbe-

<sup>297</sup> Vgl. Spiegl 2003, S. 190. Walter Spiegl vermutet an dieser Stelle, dass das Hellrosa aus Theresienthal mit dem rosafarbenen Jubilateglas der Josephinenhütte, einem hellrosafarbenem Goldrubinglas vergleichbar gewesen sein könnte; siehe auch ebd. S. 188, sowie Spiegl 2009, S. 51 und S. 53. In Besprechungen des 19. Jahrhunderts wird ebenfalls rosafarbenes, mit Gold in der Masse hergestelltes Überfangglas aus Theresienthal erwähnt; vgl. z. B. Schmidt A. 1889, S. 57.

<sup>298</sup> Vgl. Haller M. 2009 und Buse: *Römer aus Theresienthal um 1840*, a. a. O.

<sup>299</sup> Annonce von Franz Steigerwald, in: *Münchener Politische Zeitung* vom 08.12.1841, Nr. 293, S. 1566.

<sup>300</sup> Vgl. Buse: *Römer aus Theresienthal um 1840*, a. a. O.

<sup>301</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 30.

museum, der Harrach'schen Hütte in Neuwelt zugeschrieben und auf die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts datiert werden können.<sup>302</sup> Die Kombination einer farbigen Kupa mit einem gerippten Hohlfuß aus Alabasterglas war also noch nach der Mitte des 19. Jahrhunderts gebräuchlich.<sup>303</sup> Für die Lilienform in beiden Ausprägungen findet sich allerdings kein Äquivalent, so dass – zumindest so lange sich in Verzeichnissen und Preislisten einer anderen Glasfabrik keine identischen Formen finden – die fünf Lilienrömer in beiden Formvarianten als Produkte Theresienthals gelten können.



Abb. 40: Zwei Römer, zugeschrieben an die Harrach'sche Hütte in Neuwelt, 13 cm hoch, um 1863.

An diese Feststellung schließt sich noch die Überlegung einer möglichen Datierung an. Der hellgrüne Lilienrömer LR 6 stellt sicherlich die älteste Form dar, da er sich am engsten an die in der Preisliste angebotene Form- und Farbgestaltung bindet. Eine Datierung der Entstehung des Glases wäre ab 1838 zumindest theoretisch möglich; kurz danach wäre der dunkelgrüne Römer LR 6 zu verorten. Möglicherweise stellt die verlängerte Form der Lilienrömer mit weiß-opakem Fuß eine Weiterentwicklung dar und ist insofern später als die originale Form LR 6 zu datieren. Einen entscheidenden Hinweis gibt Buse selbst, der feststellt, dass die klare Kupa des einen Römers mit opakem Fuß eine leichte Tönung ins Gelbliche aufweist,<sup>304</sup> die für eine bestimmte Herstellungsperiode in Theresienthal typisch sein könnte. Der Ausstellungsbericht zu der *Deutschen Gewerbe-Ausstellung* in Berlin von 1844 erwähnt diesen Mangel bei der Beurteilung der Reinheit der von Theresienthal ausgestellten Muster. Somit wäre eine Datierung auf um 1844 für diesen Römer und möglicherweise die anderen beiden Lilienrömer mit opak-weißem Fuß plausibel. Zu diesem Zeitpunkt musste man in Theresienthal bereits ohne die Brüder Steigerwald auskommen, weshalb strittig ist, ob und in welchem Umfang überhaupt hochwertiges Glas produziert wurde. Der Datierungszeitraum lässt sich also von der anderen Perspektive auf bis etwa 1845 begrenzen. Da die Liliengläser in späteren Preislisten nicht mehr auftauchen und die Form also nicht zu den besonders gut verkäuflichen, immer weiter aufgelegten Gläsern gezählt werden kann, ist nicht von einer viel späteren Reproduktion auszugehen.

<sup>302</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 147: III.192. Sehr ähnliche Stücke der Sammlung Buse wurden 2011 bei der bereits erwähnten Ausstellung in Gernheim gezeigt.

<sup>303</sup> Vgl. Theuerkauff-Liederwald 1968/1969, Teil II, S. 66, insb. Abb. 38 und Anm. 63.

<sup>304</sup> Vgl. Buse: *Römer aus Theresienthal um 1840*, a. a. O.

### 5.5.3. Goldrubinvasen / Neue Residenz Bamberg, ca. 1840–1860

Zwei Vasen aus Goldrubin, die heute in der Neuen Residenz Bamberg aufbewahrt werden und Teil der Bestände der Bayerischen Schlösserverwaltung sind,<sup>305</sup> werden mehrfach in einen Kontext zu Theresienthal gesetzt. Zuerst stellte 1983 Burkhard von Roda bei der Analyse des Nachlasses der griechischen Majestäten in Bamberg, aus dem die Vase stammen, eine Verbindung zu Theresienthal her, allerdings ohne tatsächliche Belege dafür zu liefern.<sup>306</sup> 2002 schlug anlässlich einer Ausstellung der zuständige Referent Christoph von Pfeil angesichts der engen Verknüpfungen zwischen dem Wittelsbacher Hof und der Glashütte Theresienthals ebenfalls eine Zuschreibung an die Glashütte vor,<sup>307</sup> 2005 wurde diese Vermutung in der Publikation der Eberhard von Kuenheim Stiftung<sup>308</sup> und 2008 von Marita Haller unter Einbeziehung unbekannter Quellen wiederholt.<sup>309</sup> Warthorst schloss dagegen bereits 2007 die Vasen als Theresienthaler Glas aus.<sup>310</sup> Die Vasen und ihre mögliche Urheberschaft sollen hier einer näheren Untersuchung unterzogen werden.

Die Provenienz des Vasenpaares hängt eng mit der Geschichte von Otto (1815–1867), dem Sohn Ludwigs I. zusammen, der als König von Griechenland gemeinsam mit seiner Frau Amalie (1818–1875) das südosteuropäische Land von 1833 bis 1862 regierte. Da zuvor in Griechenland keine höfische Tradition existiert hatte, mussten repräsentative Bauten erst geschaffen werden. So konnte das Königspaar erst ab 1843 einen neu errichteten Palast in Athen beziehen, der sukzessive mit Einrichtungs- und Kunstgegenständen ausgestattet wurde, die zum Großteil aus München geliefert wurden.<sup>311</sup> Nachdem Otto 1862 gestürzt worden war, lebten er und Amalie bis zu ihrem Tode im Exil. Sie bezogen in Bamberg die ehemalige fürstbischöfliche Residenz, wohin Teile der Ausstattung ebenfalls gelangten. Die beiden Vasen befanden sich im Nachlass der griechischen Majestäten und wurden wahrscheinlich als Teil der Ausstattung des Athener Palast angekauft.<sup>312</sup> Theresienthal betrieb seit Ende 1838 die Niederlage in München und war damit auch bei den Wittelsbachern präsent. Es wäre also keine Überraschung, wenn dort zu Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts Glasobjekte für den Palast in Athen bestellt worden wären.<sup>313</sup>

<sup>305</sup> Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Neue Residenz Bamberg, Inv. Nr. BaRes K 84 und K 85; vgl. Kat. Ausst. Bamberg 2002, S. 74: Abb. und S. 195: Kat. 5.08.

<sup>306</sup> Vgl. Roda 1983, 2. Teil, S. 72 und S. 75: Anm. 25, sowie S. 73: Abb. 7.

<sup>307</sup> Vgl. Kat. Ausst. Bamberg 2002, S. 78–79. Der Zuschreibungsvorschlag an Theresienthal bzw. Steigerwald stammt von Dr. Christoph von Pfeil.

<sup>308</sup> Vgl. Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. *Glas und Gloria*, o. S., Abb. mit Bezeichnung: „Die Wittelsbacher blieben Theresienthaler Glas treu: Otto, Sohn von Ludwig I. und König von Griechenland, besaß zwei prunkvolle Goldrubinvasen, die wohl aus Theresienthal stammen.“

<sup>309</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt, S. 47. Haller berichtet, die Goldrubinvasen, „vermutlich“ aus der Produktion unter den Steigerwald, seien 1854 auf der Münchener Industrieausstellung und im Glaspalast München zu sehen gewesen; außerdem „soll“ König Ludwig I. die Vasen für den Königlichen Palast in Athen seines Sohnes Otto von Griechenland erworben haben. Leider fehlen jegliche Quellenangaben, infolgedessen können die Aussagen nur als Mutmaßungen gewertet werden. Womöglich bezieht sich Haller versehentlich auf eine zeitgenössische Beschreibung der 1854 ausgestellten Vasen aus Schachtenbach; vgl. Hermann 1855, S. 37. Eine ähnliche Verwechslung liegt offenbar auch bei Burkard von Rodas Zuschreibung (unter Rückbezug auf Ingeborg Seyfert, die allerdings immer korrekt zwischen Theresienthaler und Schachtenbacher Produkten unterscheidet) vor; vgl. Roda 1983, 2. Teil, S. 72 und S. 75: Anm. 25.

<sup>310</sup> Vgl. Warthorst 2007, S. 38.

<sup>311</sup> Vgl. Roda 1983, 2. Teil, S. 69.

<sup>312</sup> Kat. Ausst. Bamberg 2002, S. 78–79.

<sup>313</sup> Möglicherweise könnten sich im Nachlass der Freiherren von Stengel, der im Geheimen Hausarchiv in München aufbewahrt wird, relevante Ausführungen über die Ausstattung des Athener Palastes finden. Offenbar war ein Abkömmling des loyalen Adelsgeschlechts, Freiherr Otto von Stengel, Sekretär von König Otto I. von Griechenland und könnte den Ankauf von Theresienthaler Glas vermittelt haben. Meinen Dank für diesen unerwarteten Hinweis an Frau Lundqvist, Zwiesel. Siehe auch Krauss 2005, S. 251.



Die beiden, formal identischen Vasen aus Bamberg greifen die antike Form griechischer Kelchkratere auf; diese Gefäße wurden in der Antike bei Banketten oder Symposien zum Mischen von Wasser und Wein verwendet. Vermutlich hängt die Wahl dieser vom antiken Griechenland inspirierten Form direkt mit dem Ausstattungshintergrund zusammen. Der obere Teil der aus drei Elementen zusammengesetzten und insgesamt 69 cm hohen Vasen besteht aus einer kelchartigen Vasenform, die sich im unteren Viertel, ähnlich zur Grundform der biedermeierlichen Ranftbecher, rundlich auswölbt; der Kelch öffnet sich im sanften Schwung nach oben und legt sich am Rand nach außen um. Der Durchmesser beträgt oben 41 cm. Die Kante des Kelchteils ist girlandenartig eingeschliffen und die Wandung in langen Bahnen beschliffen. Am Boden des Kelchteils setzen seitlich zwei senkrecht montierte Metallgriffe an, die sich im weiten Bogen ausbreiten, um dann in einer schneckenartigen Form am Glas anzusetzen. Die goldfarbenen Metallgriffe enden auf Höhe des Übergangs von Auswölbung zur glatten Außenwand des Glaskörpers. Unter diesem kelchartigen Oberteil steht ein Mittelteil, das den Fuß der Kraterform bildet: Nach einer nodusartigen, breiten Verdickung zieht sich der Fuß zusammen und öffnet sich in einer breiten Trompetenform. Darunter ist noch ein podestartiges Unterteil angebracht, das aus einem breiten, zylindrischen Schaft, einem steil ansetzenden, nach außen führenden schmalen Absatz und erneut einem schmalen, fast senkrechten Ring besteht. Mittel- und Unterteil führen die sechzehn längs geschälten Schlifflinien des Oberteils bis nach unten fort, so dass die Vasen wie aus einem Guss wirken.



Abb. 41: Goldrubinvase, 69 cm hoch, Teil eines Vasenpaars aus der Neuen Residenz Bamberg, vermutlich Josephinenhütte, ca. 1840–1860.

Alle Teile sind mit Goldrubin überfangan und mit goldfarbener Emailmalerei aufwendig verziert. Neben durchgehenden, breiten Goldlinien, die sich ringartig um die facettierten Wandungen der Glasteile legen, sind an fünf Bereichen kleinteilige ornamentale Verzierungen aufgetragen. An dem umgeschlagenen Rand des kelchartigen Oberteils befinden sich innen ebenfalls girlandenartige Verzierungen, die sich – auch von außen sichtbar – auf den einzelnen rund geschliffenen Glassegmenten als rauteartige und verschnörkelte Verzierungen ausbreiten. Entlang der Wandungen des Oberteils der Vase und des podestartigen Sockels ziehen sich über die Schliffe hinweg breite Bahnen von kleinteiligem, verschnörkeltem Rankenwerk. Auf der Auswölbung des Oberteils und dem Hohlfuß des Mittelteils dagegen sind einzelne Ornamente auf jeweils zwei gemeinsam aufgefassten Schliffbahnen aufgetragen. Obwohl die goldene Bemalung zunächst einheitlich und vor allem detailverliebt wirkt, offenbart sich bei näherer Betrachtung ein variationsreicher Umgang mit den einzelnen Elementen der Vase, die jeweils eine gesonderte Dekoration erhalten.

Im zitierten Ausstellungskatalog von 2002 werden die beiden Vasen annäherungsweise auf um 1850 datiert;<sup>314</sup> durch den Ausstattungshintergrund erscheint die Phase zwischen Beginn der vierziger Jahre und etwa 1860 als wahrscheinlich. Zur Erinnerung: Mitte 1840 wurde das Theresienthaler Privileg auf Goldrubin erteilt, auf der Nürnberger Ausstellung im gleichen Jahr wurde massives Goldrubinglas gezeigt. 1841 verließ Franz Steigerwald die Glashütte, ab Ende 1842 auch sein Bruder Wilhelm, womit Privileg und Wissen über die Herstellung des Goldrubins für Theresienthal verloren waren. Ende 1843 wurde Konkurs angemeldet. 1844 zeigte Theresienthal noch Stücke in Berlin, wobei in einem Ausstellungsbericht unter anderen Stücken eine einzelne große Rubinvase zu 126 Reichthalern erwähnt wird,<sup>315</sup> die aber möglicherweise bereits früher, noch mit Wilhelm Steigerwald als Betriebsleiter, hergestellt worden war. Danach gibt es in den nächsten zwei Jahrzehnten keine Zeugnisse über Theresienthaler Produkte. Es ist also fraglich, ob nach 1842 überhaupt noch massives Theresienthaler Goldrubin produziert worden ist. Zudem wird die Qualität des rubinroten Farbtons von den Berichterstattern bei den ausgestellten Stücken von 1844 im Gegensatz zu den Objekten von 1840 bemängelt. Eine Zuschreibung an Theresienthal ließe sich also nur dann halten, wenn die Vasen zu Beginn des möglichen Datierungszeitraums ausgeführt worden wären.

Das Wissen um die Herstellung des Goldrubins wurde von Wilhelm Steigerwald – trotz der Ungültigkeit des Privilegs von 1840 – sicherlich auch in Schachtenbach nach seiner Pachtübernahme 1844 umgesetzt. Die Glashütte war in den fünfziger Jahren insbesondere für großformatige Vasen aus Farb- und Alabasterglas im antikisierenden und orientalisierenden Stil bekannt,<sup>316</sup> was für eine Zuschreibung an Schachtenbach sprechen könnte. Auf der *Deutschen Industrie-Ausstellung* von 1854 in München wird die Ausstellung Schachtenbacher Gläser von Franz Steigerwald folgendermaßen beschrieben:

Vasen in ägyptischem, maurischem, japanischem und griechischem Styl, colossale Candelaber [...] bilden [...] einen der Glanzpunkte der Ausstellung. [...] Die ungewöhnlichen Dimensionen

<sup>314</sup> Vgl. Kat. Ausst. Bamberg 2002, S. 74: Abb. und S. 195: Kat. 5.08. Inventarnummer in der Bayerischen Schlösserverwaltung, Residenz Bamberg, BaRes K 84, 85.

<sup>315</sup> Vgl. N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 61.

<sup>316</sup> Vgl. N. N. 1855 [Ausst. München], S. 6.

der ausgestellten Vasen und in Folge davon das Gewicht der einzelnen Theile sind an sich eine namhafte Schwierigkeit. Eine aus drei Hauptstücken bestehende matte Vase von Alabasterglas erreicht die Gesamthöhe von circa 100 Zoll. Diese Schwierigkeit vermehrte sich noch erheblich theils durch Farbendecoration mittelst Ueberfang und Schliff, theils durch eine eigenthümlich an Filigranarbeit erinnernde, sehr fein ausgeführte, aus der Hand aufgetragene Vergoldung, wovon zwei größere Vasen ehrendes Zeugnis ablegen [...].<sup>317</sup>

In den Quellen werden aber nicht explizit Goldrubingläser erwähnt. Die hier thematisierte goldene Dekoration, die an die Kleinteiligkeit der Bamberger Vasen erinnert, beschreibt auch Mauder für die Schachtenbacher Produktion: „[...] eine besondere Art war hier die Goldmalerei sowohl in Flach- als auch in Reliefgold.“<sup>318</sup> Die technischen Fähigkeiten für eine solche Herausforderung, wie sie die Bamberger Vasen darstellen, waren in Schachtenbach also vorhanden. Für die Londoner Weltausstellung von 1862 ist zwar belegt, dass von Franz Steigerwald rubinrotes Glas mit goldenen, ornamentalen Verzierungen ausgestellt wurde, allerdings wird diese Information im Hinblick auf Želaskos Anmerkung, Steigerwald hätte damals Stücke aus Josephinenhütte als seine eigenen ausgegeben, für den vorliegenden Zusammenhang bedeutungslos.<sup>319</sup> Auf einer bereits erwähnten farbigen Werbeannonce von Franz Steigerwald für die Bad Kissinger Niederlage sind ebenfalls zwei große rotfarbige Vasen abgebildet, die dem Bamberger Vasenpaar im Groben ähneln, wobei hier keine völlige Klarheit darüber herrschen kann, ob auf der Abbildung ausschließlich Schachtenbacher Erzeugnisse abgebildet wurden oder auch weiterhin Gläser böhmischer Provenienz oder sogar Theresienthaler Produkte zum Verkauf standen. Es sind allerdings keine ähnlichen, gesicherten Stücke aus Schachtenbach erhalten, die als Vergleichsbeispiele herangezogen werden könnten.<sup>320</sup>



Abb. 42: Ausschnitt aus einer Abbildung des Verkaufsraumes von Franz Steigerwald in Bad Kissingen, undatiert.

<sup>317</sup> Hermann 1855, S. 37.

<sup>318</sup> Mauder 1928 B, S. 591. Aus der Quelle wird nicht ganz deutlich, ob Mauder sich hier auf die Schachtenbacher Produktion unter Schmid oder unter Steigerwald bezieht. Es ist aufgrund der beschriebenen stilistischen Merkmale wahrscheinlich, dass er sich auf Arbeiten von Mitte des 19. Jahrhunderts bezieht und damit bereits auf Gläser von Wilhelm Steigerwald.

<sup>319</sup> Vgl. Waring 1863, Bd. 2, Taf. 134 und Želasko 2005, S. 13 und insb. Anm. 21.

<sup>320</sup> In einem Bestandskatalog des Berliner Kunstgewerbemuseums wird ein rubinroter, mit Golddekor veredelter Tafelaufsatz, bestehend aus insgesamt drei Fußschalen, davon eine auf einem erhöhten Fuß, versuchsweise an Franz Steigerwald zugeschrieben, wobei diese nur auf der Tatsache beruht, dass Steigerwald in London 1862 ebenfalls eine Rubinvase, möglicherweise aber nicht aus eigener Produktion, ausgestellt hatte; vgl. Kat. Mus. Berlin 1973, Kat. Nr. 179.

Berücksichtigt man, welche Glashütten zu dieser Zeit überhaupt in der Lage waren, das schwierig herzustellende Goldrubinglas in einer befriedigenden Farbqualität zu liefern, kommen neben Schachtenbach unter Wilhelm Steigerwald noch die beiden Glasfirmen Josephinenhütte und die Hütte in Neuwelt in Frage. Das verbreitete hauchdünn überfangene Goldrubin, das sich als heller Rosaton darstellt, war dagegen im Biedermeier bei zahlreichen Glashütten üblich, da hier das Problem der zu erhaltenden Transparenz die Schmelzer vor geringere Schwierigkeiten stellte.<sup>321</sup> Ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden dagegen an verschiedenen Orten verstärkt Versuche unternommen, massives, d. h. in der Masse verbessertes und deshalb transparentes Goldrubinglas herzustellen. Allerdings war wohl kaum eine Glashütte in der Lage, tatsächlich Goldrubin in völlig gleichbleibender Qualität in Serie zu produzieren. Oskar Rauter von der Ehrenfelder Hütte beschreibt diesen Sachverhalt aus dem Rückblick von 1888, zu einem Zeitpunkt als Köln-Ehrenfeld bereits im größeren Umfang Goldrubinglas herstellte:

Mit dem überall gebräuchlichen Rubin-Ueberfangglase sind [...] schon öfter auf den Hütten, die es verarbeiteten, Versuche gemacht worden, dasselbe auch zu massiven Gläsern zu verarbeiten, aber [...] sind damit nie befriedigende Ergebnisse erzielt worden, so daß die aus solchen Versuchen hervorgegangenen Fabrikate auch niemals auf den Markt gebracht worden sind.<sup>322</sup>

Obwohl sich Rauter hier sicherlich als später Wiedererfinder des Goldrubins zu inszenieren und insofern die Resultate anderer Firmen als niedriger einzustufen sucht, beschreibt seine Aussage aber doch die großen Schwierigkeiten mit der Herstellung der Anlauffarbe. 1850 anlässlich der *Deutschen Industrie-Ausstellung* in Leipzig wird immer wieder beschrieben, dass rotes Glas – auch mit goldenen Verzierungen wie bei dem Bamberg Vasenpaar – beliebt war, wobei sich das Problem der zu dunkel und opak geratenen Masse des Goldrubins immer wieder stellte:

[...] daneben aus der Fabrik von Warmbrunn und Comp. Proben von Tafelglas, Spiegelglas in verschiedener Qualität, farbige Glaswaaren, wie Punschterrinen u. s. f., deren Farben jedoch, besonders die rothen, meist zu schwärzlich tief sind. [...] Zu beiden Seiten der mit Büsten, Statuetten und Gruppen verschiedener Art bedeckten Etagère steigen colossale gläserne Prachtgefäße von dunkelrother Farbe mit reicher und geschmackvoller Vergoldung empor. Weiterhin breitet sich das überaus schöne und mannigfaltige Sortiment der gräflich Harrach'schen Glasfabrik zu Neuwelt in Böhmen vor unsern Blicken aus und fesselt uns durch die Reinheit des Materials, sowie durch die kunstvollen Formen der einzelnen Gegenstände längere Zeit.<sup>323</sup>

Die hier beschriebenen „dunkelrothen“ Gläser scheinen aber ebenfalls zu dunkel geraten zu sein, wovon die Golddekoration vermutlich ablenken konnte. Es ist unklar, welcher Hersteller für diese „colossalen gläsernen Prachtgefäße“ verantwortlich zeichnete; möglicherweise stammten sie aus der Harrach'schen Hütte, deren Stücke, unter denen sich auch weitere Vasen aus Farbglass befanden, im Bericht direkt im Anschluss besprochen wurden.<sup>324</sup> Die Harrach'sche Hütte stellte ab 1826 Gefäße aus rubinrotem Kompositionsglas her, das einen hohen Bleigehalt hatte und sich dadurch in der Zu-

<sup>321</sup> Vgl. Warthorst 2006, S. 34.

<sup>322</sup> Vgl. Rauter 1888, S. 637.

<sup>323</sup> N. N. 1850 [Ausst. Leipzig], S. 10–11.

<sup>324</sup> Vgl. N. N. 1850 [Ausst. Leipzig], S. 11.

sammensetzung wesentlich von dem Goldrubin nach Johann Kunckel unterscheidet; das eigentliche Goldrubin wurde erst später produziert, wie Brožová berichtet:

Rubinglas in der Art des berühmten barocken Goldrubins von Johann Kunckel stellte die Hütte in Neuwelt 1840 her. Nur für einige Jahre erzeugte man daraus dünnwandige dekorative Gegenstände, die grundsätzlich nicht geschliffen wurden. Abnehmer waren vorrangig Antiquitätenhändler in Leipzig und Wien, die das Glas, in vergoldete Bronze montiert, als Kunckels Rubin des 17. Jahrhunderts verkauften.<sup>325</sup>

Die Bamberger Vasen korrelieren mit dieser Beschreibung der Goldrubingläser aus Neuwelt zwar in der zusätzlichen Metallmontierung, aber weder in der Dünnwandigkeit noch im Verzicht auf einen Schliff. Es erscheint insofern unwahrscheinlich, dass die Goldrubinvasen aus Bamberg mit den Produkten aus Neuwelt zusammenhängen könnten.

Als letzter möglicher Produzent verbleibt noch die Gräflisch Schafgotsch'sche Hütte, in der nicht nur an der Herstellung von Goldrubin ab den vierziger Jahren, sondern auch von Kupferrubin gearbeitet wurde.<sup>326</sup> Schon 1844 in Berlin wurde die Josephinenhütte für die mit Kupferrubin überfangenen Gläser gelobt:

Dagegen übertrifft der Rubinüberfang in Reinheit und Helle der Farbe die meisten böhmischen Fabriken, und steht in dieser Beziehung dem Harrachschen Fabrikate, welches als das Vorzüglichste dieser Art bekannt ist, nicht im mindesten nach. An der großen rubinfarbenen Etagère zeigt sich ebenso die Kunstfertigkeit des Glasmachers, wie des Schleifers und Vergolders. Der Rubinüberfang (Kupferoxydul), voller Feuer und Glanz, ist ohne alle Wolken und trübe Stellen auf das Gleichmäßigste vertheilt, was bei so großen Stücken um so schwieriger darzustellen ist.<sup>327</sup>

Auf der Londoner Weltausstellung von 1851 stellte die Josephinenhütte neben zahlreichen anderen Luxus- und Ziergläsern ein Vasenpaar aus, dessen Beschreibung stark an die Bamberger Vasen erinnert: „Zwei kolossale vergoldete Vasen in Rubinüberfang zeichneten sich durch das Gleichförmige des feurigen Roths ebenso sehr aus, als durch das Künstliche und Schwierige ihrer Fabrikation.“<sup>328</sup> Offenbar hatte die Josephinenhütte die Herstellung von Rubinglas – ob mit Kupfer oder Gold als Bestandteil der Glasmasse – besser im Griff als die anderen Glashütten.

Auf der Suche nach Vergleichsbeispielen wird man schnell im Passauer Glasmuseum fündig, wo eine formal sehr ähnliche Vase aus innenüberfangenem Goldrubin ausgestellt ist. Die Höhe der Passauer Vase beträgt 76,5 cm und ist damit deutlich höher als beim Bamberger Vasenpaar.<sup>329</sup> Die dekorative Gestaltung der Vase, die zwar einen ebenfalls umgestülpten, aber rund geschliffenen Rand aufweist, variiert erheblich gegenüber den Bamberger Vasen: Die goldene Malerei wirkt noch verspielter, die Metallmontierungen sind ebenfalls different geformt.

<sup>325</sup> Brožová 1995 B, S. 80.

<sup>326</sup> Vgl. Želasko 2005, S. 94–96.

<sup>327</sup> N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844], S. 56.

<sup>328</sup> Schueler 1853, S. 352. Siehe auch Želasko 2005, S. 106 und S. 107: Abb. 46.

<sup>329</sup> Vgl. Kat. Aukt. Schloss Marienburg/Pattensen 2005, Bd. III, S. 133: Los 2919.



Im Museumsführer sind neben dieser Vase noch eine größere Rubinglasvase, sowie zwei kleinere Objekte abgebildet, die sämtlich der Josephinenhütte zugeschrieben werden. Die Beschreibung der Vasengruppe lautet „Prunkvasen in Goldrubin für den Großherzog von Baden und das Königshaus von Hannover. Eine gleiche Vase ist im Besitz von König Otto I. von Griechenland, Sohn von König Ludwig I.“<sup>330</sup> Einerseits bezieht sich ein Hinweis auf die dem Bamberger Vasenpaar ähnliche Rubin-glasvase. Diese ist Teil eines Vasenpaars, das zwischen 1847 und 1851 in einem Salon des Ernst-August-Palais in Hannover nachweisbar war, das Kronprinz Georg, später König Georg V. von Hannover, (1819–1878) und seine Gemahlin Marie (1818–1907) in dieser Zeitspanne bewohnten.<sup>331</sup> Die Stücke wurden 2005 bei der Auktion von Kunstwerken aus dem Königlichen Haus Hannover auf Schloss Marienburg versteigert<sup>332</sup> und offenbar vom Passauer Glasmuseum angekauft. Im damaligen Auktionskatalog wird das Vasenpaar mit böhmischer Provenienz angeboten und auf um 1850 datiert.<sup>333</sup> Das Passauer Glasmuseum erweiterte die Zuschreibung analog zu den sehr ähnlichen Stücken an die Josephinenhütte.



Abb. 43: Goldrubinvasen, zugeschrieben an die Josephinenhütte, ausgestellt im Passauer Glasmuseum.

Abb. 44: Goldrubinvase, 76,5 cm hoch, aus der Auktion von Kunstwerken aus dem Königlichen Haus Hannover auf Schloss Marienburg 2005, vermutlich Josephinenhütte.

Der zweite Hinweis bezieht sich andererseits auf das noch größere Objekt, das als Teil eines Vasen-paars zur Ausstattung des Roten Salons im Residenzschloss Karlsruhe gehörte. Wie eine zeitgenös-

<sup>330</sup> Kat. Mus. Passau 2007, S. 17.

<sup>331</sup> Vgl. Kat. Aukt. Schloss Marienburg/Pattensen 2005, Bd. I, S. 189: Los 2919 in einem Aquarell von Wilhelm Kretschmer.

<sup>332</sup> Alexa Straus von der Sotheby's Deutschland GmbH gilt der Dank für die hilfreichen Hinweise.

<sup>333</sup> Vgl. Kat. Aukt. Schloss Marienburg/Pattensen 2005, Bd. III, S. 133: Los 2919.

sische Photographie des Interieurs belegt,<sup>334</sup> waren die Vasen offenbar direkt für diesen Empfangssaal vom Großherzog von Baden, wahrscheinlich Friedrich I. von Baden (1826–1907) bestellt worden. Želasko beschreibt in ihrer Studie zur Josephinenhütte ebenfalls diese größere, auf 1850–1855 datierte, Vase, deren Entwurf der Form sie Franz Pohl und des malerischen Dekors Josef Hoffmann zuschreibt.<sup>335</sup> Die Belege für die Zuschreibung scheinen plausibel, so dass auch die Bamberger Vasen aufgrund der starken formalen Ähnlichkeiten zu den Hannoveraner Vasen in diesem Umkreis verortet werden können und die Datierung auf ca. 1840–1860 eingekreist werden kann. Eine weitere Zuschreibung an Theresienthal entbehrt sicherlich einer fundierteren Basis, aber auch eine Zuordnung an Schachtenbach ist wenig wahrscheinlich.

#### 5.5.4. Krug und Becher / Glasmuseum Frauenau, ca. 1853–1860

Nur eine kurze Erwähnung soll ein Krug nebst zugehörigem Becher finden, der im Glasmuseum Frauenau ausgestellt ist und dort als Theresienthaler Stück beschrieben ist.<sup>336</sup> Der Krug aus klarem Kristallglas ist stark geprägt von vier geschliffenen Rundmedaillons mit Kugeln; er ist außerdem reich verziert mit weiteren kleinteiligen geschliffenen Kugeln und Oliven, Vergoldungen und einer feinen Gravur. Ebenso wie der ähnlich veredelte Becher steht er auf vier Astfüßchen. Auf eine detaillierte Formbeschreibung kann verzichtet werden, da die beiden Stücke zweifelsfrei der Harrach'schen Hütte in Neuwelt zugeschrieben werden können. Ein formgleiches Service wird von Brožová in einem Bestandskatalog des Passauer Glasmuseums aufgrund eindeutiger Belege durch firmeneigene Fakturenbüchern der Neuwelter Hütte zugeordnet und auf 1853–1860 datiert.<sup>337</sup> Der Zusammenhang mit Theresienthal wird in Frauenau dadurch belegt, dass Franz Steigerwald 1855 auf der Pariser Weltausstellung das Service ausgestellt haben soll, wie auch Seyfert 1988 in einer Abbildungsunterschrift erwähnt: „Der ungewöhnlich geformte, reichveredelte Krug mit Becher, 1855 von F. Steigerwald in Paris ausgestellt, ist heute ein Prunkstück des Passauer Glasmuseums.“<sup>338</sup> Selbst wenn dieser, wie Brožová es diplomatisch nennt, „bayerischen Überlieferung“<sup>339</sup> Glauben geschenkt werden kann, stand Steigerwald zu diesem Zeitpunkt aber in keinerlei geschäftlichen Kontakten zu Theresienthal. In einem Ausstellungsbericht von 1855 wird erwähnt:

Die Herren Steigerwald hatten die Ausstellung mit den verschiedenartigsten Gegenständen auf's zahlreichste beschickt; manche derselben lassen vielleicht in Bezug auf den Geschmack einiges zu wünschen übrig, alle legen jedoch unstreitbar Zeugniß von der hohen technischen Fertigkeit ab, mit welcher die Glasfabrication in Schachtenbach betrieben wird.<sup>340</sup>

<sup>334</sup> Vgl. Informationen und Beschilderung im Passauer Glasmuseum, Raum 3: Vitrine 59.

<sup>335</sup> Vgl. Želasko 2005, S. 220 und S. 221: Abb.: Inv. Nr. Hö 6343. Mit dem Entwerfer des Dekors kann aufgrund der Datierung kaum der bekanntere Wiener Architekt Josef Hoffmann (1870–1956) gemeint sein. In der Beschilderung des Passauer Glasmuseums ist das Dekor Joseph Hauptmann zugeschrieben.

<sup>336</sup> Glasmuseum Frauenau, Inv. Nr. IB/1246 und IB/1247. Laut Tafel im Glasmuseum Frauenau: „Kanne und Becher. Gravur, Kugelschliff, Goldmalerei. Krystallglasfabrik Theresienthal. 1855.“

<sup>337</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 19: III.1, Inv. Nr. Hö 4472. Mein Dank gilt an dieser Stelle auch Stephan Buse, der mit Brožová konform geht, für den wissenschaftlichen Austausch über die beiden Ausstellungsstücke.

<sup>338</sup> Seyfert 1988 D, S. 47, Abb. 48.

<sup>339</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 19: III.1.

<sup>340</sup> Jonák 1857/1858, S. 21.

Obwohl zu erwarten wäre, dass tatsächlich nur Schachtenbacher Gläser ausgestellt wurden, lässt sich anhand von zwei anderen Beispielen nachvollziehen, dass es wohl zu den Geschäftspraktiken Franz Steigerwalds zählte, Glaswaren unter falscher Bezeichnung auszustellen bzw. zu verkaufen. Einerseits lässt sich für Frauenauer Erzeugnisse aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts belegen, dass sie bei Steigerwald als Produkte Böhmens verkauft wurden.<sup>341</sup> Andererseits stellte Steigerwald auf der Weltausstellung in London von 1862 offenbar Produkte aus der Josephinenhütte als Gläser eigener Provenienz aus, wie Stefania Želasko aufgrund von Archivalien über einen sich darauf beziehenden Prozess zwischen Steigerwald und der Josephinenhütte belegen konnte.<sup>342</sup> Es ist also trotz der gesicherten Zuschreibung an die Harrach'sche Hütte in Neuwelt nicht ausgeschlossen, dass Steigerwald tatsächlich ein formgleiches Service als Gläser aus Schachtenbach in Paris ausstellte.



Abb. 45:Krug und Becher, Harrach'sche Hütte in Neuwelt, 1853–1860.

<sup>341</sup> Vgl. Rudhart 1835, S. 48.

<sup>342</sup> Vgl. Želasko 2005, S. 13 und insb. Anm. 21.



## 5.6. Resümee I

Zusammenfassend kann über die erste Produktionsphase Theresienthals festgestellt werden, dass die Glashütte sich stark an böhmischen Vorbildern orientierte. Die große Abhängigkeit der bayerischen Glasindustrie von Böhmen im Allgemeinen zeigt sich am Beispiel Theresienthals auf verschiedenen Ebenen. So stammen etwa die maßgeblichen Personen aus Böhmen: Franz Steigerwald, der seine hervorragende Vernetzung für die von ihm 1836 neu gegründete Glashütte einsetzte, Wilhelm Steigerwald, der das nötige Fachwissen lieferte, und nicht zuletzt zahllose böhmische Glasmacher, die als Spezialisten auf ihrem Gebiet die Qualität der Produkte sicherten. Der durchschlagende Erfolg Theresienthals in den ersten Jahren nach der Gründung ist auch auf eine Protektion durch den Wittelsbacher Hof unter Ludwig I. zurückzuführen.

Stilistisch ist ebenso eine starke Orientierung an Böhmen zu vermerken. Franz Steigerwald zeichnete wohl nicht nur für die Gestaltung der Kollektion, sondern auch für konkrete Entwürfe verantwortlich, wobei er sich maßgeblich auf die von ihm vertriebenen böhmischen Gläsern bezog. Nicht nur im überquellenden Formenreichtum, wie er sich in der erhaltenen Theresienthaler Preisliste von ca. 1838–1840 darstellt, sondern auch in der sehr wahrscheinlichen Favorisierung der typisch böhmischen Glasschliffe gegenüber den Veredelungen der Gravur und der Malerei rekurierten Theresienthaler Produkte auf böhmische Muster.

Obwohl kaum Stücke erhalten sind, die der Theresienthaler Frühzeit zugeschrieben werden können, kann doch über zahlreiche zeitgenössische Quellen festgestellt werden, dass man in Theresienthal eine sehr breite Palette an massegefärbten und überfangenen Farbgläsern liefern konnte. Von dem Innovationsgeist der Brüder Steigerwald zeugen auch die beiden Privilegien über die Herstellung von Goldrubin- und Pressglas, wobei für das erstere konstatiert werden muss, dass es wohl nur auf die Herstellung von eindrucksvollen, werbewirksamen Einzelstücken beschränkt blieb. Auch die Überlegung, ob jemals Pressglas im großen Stil in Theresienthal produziert wurde, muss negiert werden.

Nach dem Weggang der Brüder Steigerwald zu Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts verschlechterte sich die wirtschaftliche Lage. Es kann über die Produktionsphase der fünfziger und sechziger Jahre aufgrund fehlender Informationen keine Aussage getroffen werden, wobei aber anzunehmen ist, dass erst nach der Übernahme durch die Familie von Poschinger wieder qualitativ nennenswerte Gläser hergestellt wurden.



## 6. STABILISIERUNG WÄHREND DES HISTORISMUS

### 6.1. Theresienthals Geschichte II – Übernahme durch die Familie Poschinger

Die Phase des Historismus ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutete für Theresienthal eine Zeit der Beruhigung – die politische und gesellschaftliche Situation dagegen war voller Bewegung. Seit 1854 regierte König Ludwig II. (1845–1886) in Bayern, das sich nach den deutschen Einigungskriegen von 1864, 1866 und 1870/1871, dem Deutsch-französischem Krieg, dem neu gegründeten Deutschen Reich als monarchisch organisierter Bundesstaat unterordnete. Unter Ludwig II. kam es aufgrund dessen rückwärtsgewandter Weltsicht und dem Wunsch nach Kopien statt neuen Originalen eher zu einer Behinderung der künstlerischen und eigenständigen Entwicklung in München und Bayern.<sup>1</sup> Für das Kunstgewerbe der sogenannten Gründerzeit erschloss sich dagegen durch das immer mehr an Einfluss gewinnende Großbürgertum neben der Aristokratie, die zuvor die wichtigste Zielgruppe für Luxuswaren darstellte, ein neuer Absatzmarkt. Der nationale Rausch und das hohe Repräsentationsbedürfnis der bürgerlichen Klasse schufen ideale Voraussetzungen für den historistischen Stil, der sich von der biedermeierlichen Schlichtheit abzusetzen versuchte. Zudem waren die deutschen Staatskassen durch die Reparationszahlungen des Kriegsverlierers Frankreich prall gefüllt, so dass Staat und Gesellschaft liquide und investitionsbereit waren.<sup>2</sup>

Technisch gesehen, gab es für die Glasindustrie ab Ende der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts bahnbrechende Neuerungen: Friedrich Siemens führte die ersten Öfen mit Generatorgas aus Braunkohle ein, bei der durch die Trennung von Feuerung und Schmelze die Glasmasse vor Verunreinigungen durch Flugasche bewahrt und außerdem leichter eine höhere Temperatur erzielt wurde.<sup>3</sup> 1858 kam der ebenfalls von Siemens entwickelte Wannenofen mit regenerativer Gasfeuerung auf den Markt, dessen wichtige Innovation darin bestand, dass Glasmasse an mehreren Stellen gleichzeitig und ohne Unterbrechungen entnommen werden konnte.<sup>4</sup> Dies wiederum ermöglichte ein kontinuierliches Arbeiten, was erst die Basis für höhere Stückzahlen und die eigentliche Serienfertigung bildete. Durch den höheren Hitzegrad der Glasmasse in einer großen Wanne konnte auch der Einsatz von Flussmitteln, die sonst das Schmelzverhalten verbessern sollten, verringert und damit die Qualität des Glases verbessert werden.<sup>5</sup> Neue handwerkliche Feinheiten und physikalisch überdachte Methoden

<sup>1</sup> Vgl. Büttner, Frank: *Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt*, in: *zeitenblicke*, Jg. 5, 2006, Nr. 2: *Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung*, URL: [http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner/index_html), URN: urn:nbn:de:0009-9-5617, aufgerufen am 16.10.2014, Absatz 33.

<sup>2</sup> Vgl. Eschmann 1976, S. 20–21.

<sup>3</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 14; die regenerative Feuerung ersetzte die vorherrschende Holzfeuerung durch die Feuerung mit Gas. Das Brennmaterial, wie Holz oder Kohle, wurde nicht direkt im Ofen verbrannt, sondern außerhalb in sogenannten Generatoren in brennbares Gas verwandelt, das durch Kanäle in den Schmelzraum geleitet wurde, wo es durch den erst dort vorhandenen Sauerstoff völlig verbrennen konnte.

<sup>4</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 14–15; das Regenerativverfahren verwendet einen Wärmetauscher, der die Wärme der aus dem Ofen abziehenden Gase zum Vorwärmen des einströmenden Generatorgases nutzt. Beim Wannenofen wird das Glas nicht mehr in einzelnen Häfen, sondern unmittelbar auf der Sohle des Schmelzofens geschmolzen. Der Glasstand in dem Wannenofen bleibt ununterbrochen hoch, da hinten Gemenge nachgefüllt werden kann, während vorne das zu verarbeitende Glas entnommen wird.

<sup>5</sup> Vgl. Cohausen und Poschinger 1874, S. 466.

beim Einblasen der heißen Glasmasse resultierten in besonders dünnwandigen und feineren Gläsern.<sup>6</sup> Die in Deutschland ab 1870 voll einsetzende Industrialisierung und die technischen Innovationen bewirkten für die Glashütten des Bayerischen Waldes gemeinsam mit den veränderten Rohstoffbedürfnissen eine zunehmende Autonomie gegenüber dem Waldbestand. Doch v. a. der Ausbau des Eisenbahnnetzes ab Ende der siebziger Jahre hatte die schwerwiegendsten Folgen, da es gut angeschlossenen Betrieben einen einzigartigen Wettbewerbsvorteil verschaffte; traditionelle, aber ungünstig zu den Eisenbahnlinien gelegene Hüttenstandorte hatten damit keine Überlebenschance mehr.<sup>7</sup>

Als die Familie Poschinger zu Beginn der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts Theresienthal übernahm, hatte die Hütte eine lange Krisenzeit hinter sich und produzierte, wenn überhaupt, dann auf keinem konkurrenzfähigen Niveau. Der Glanz der ersten, so erfolgreichen Jahre unter Franz Steigerwald war völlig verblasst. Mit Johann Michael von Poschinger (1794–1863), der am 23. November 1860 die Glasmanufaktur für 30.000 Gulden von der Nürnberger Bank abkaufte,<sup>8</sup> übernahm ein im Glasbereich erfahrener Geschäftsmann Theresienthal. Er leitete schon seit mehr als dreißig Jahren auf eine umsichtige und vorausschauende Weise das Glashüttengut in Frauenau, wo er z. B. in den dreißiger Jahren Versuche mit Pressglas anstellte und 1848 die Hütte neu errichten und modernisieren ließ.<sup>9</sup> Michael von Poschinger sen. erkannte wohl als einer der ersten Glasfabrikanten im Bayerischen Wald, dass die Reinheit der Glasmasse von elementarer Bedeutung war, weshalb er auf den Zusatz von Glaubersalz verzichtete.

Er kaufte Theresienthal mit der Absicht, es an seinen ältesten Sohn als Erbe weiterzureichen und bezog deshalb Johann Michael jun. von Anfang an in die Geschäftsführung mit ein.<sup>10</sup> In einem Brief von Vater und Sohn im April 1861, nachdem die Glashütte vollständig in ihren Besitz übergegangen war,<sup>11</sup> stellen sie sich den Kunden Theresienthals gemeinsam vor und bieten an, unausgeführte Bestellungen und Waren-Ausstände auf eigene Rechnung zu übernehmen.<sup>12</sup> Dieser geschickte Schachzug, um enttäuschte Kunden wohlzustimmen, sich aber gleichzeitig in Erinnerung zu bringen und die neue Produktion anzukündigen, diente also der Erneuerung und Verbesserung der Geschäftskontakte. Als 1863 Michael von Poschinger sen. bei einem Unfall mit einer Postkutsche tödlich verunglückte,<sup>13</sup> übernahm Michael als Alleininhaber die Glashütte und führte sie ohne weitere Turbulenzen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

<sup>6</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 109–110.

<sup>7</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 112.

<sup>8</sup> Vgl. ATG; Kaufvertrag zwischen Michael von Poschinger sen. und Königlichen Bank in Nürnberg, vertreten durch Herrn Burkart, vom 23.11.1860. Max Hilz nennt dagegen in seiner Chronik den Kaufpreis von 32.000 Gulden; bemerkenswerterweise erwähnt Hilz auch, dass im August 1860, also noch vor dem Kauf Theresienthals, die Hohglashütte in Oberfrauenau abgebrannt und ein großer Schaden entstanden war. Die Familie von Poschinger besaß also genug Kapital, um den Neubau der eigenen Hütte und die Investition für Theresienthals hintereinander zu tätigen. An anderer Stelle erwähnt Hilz, dass Michael von Poschinger sen. bei seinem Tod 1863 einen Vermögensbesitz von mehr als 2 Millionen Gulden seiner großen Familie hinterließ. Vgl. Hilz 1890, S. 45 und S. 47.

<sup>9</sup> Vgl. Seyfert 1992 A, S. 20.

<sup>10</sup> Vgl. Seyfert 1992 A, S. 21. Das Frauenauer Gut wurde später von den beiden jüngsten Brüdern Johann Michaels jun. übernommen und befindet sich bis heute in Familienhand. Die Familie von Poschinger verfügte also zu diesem Zeitpunkt über vier elementare Glashütten im Zwieseler Raum: Theresienthal unter Johann Michael jun., Frauenau unter Georg Benedikt, später unter Eduard Ferdinand, sowie Oberzwieselau unter deren Cousin Benedikt von Poschinger und Buchenau unter dessen jüngem Bruder Ferdinand Friedrich Wilhelm.

<sup>11</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 42: Anm. 109.

<sup>12</sup> Vgl. ATG; Brief von Michael von Poschinger sen. an Kunden Theresienthals vom April 1861. Ein inhaltlich fast identisches Schreiben versandte der Verwalter Ph. Weldes am 15. April 1861, beide Texte sind abgedruckt in Rankl 1980, S. 24–25.

<sup>13</sup> Vgl. Blau 1984 [1956], S. 171.

Mit der ebenfalls 1863 erfolgten Heirat mit Henriette Steigerwald, der Tochter von Wilhelm Steigerwald, dem früheren Betriebsleiter und technischen Kopf Theresienthals, kehrt gewissermaßen wieder der Geist der Gründungsjahre zurück. Die neue Verbindung zweier für die Glasindustrie des Bayerischen Walds und speziell für Theresienthal so zentralen Glashüttendynastien musste in Zwiesel großes Aufsehen erregt haben. Für Theresienthal war die Hochzeit ein Glücksfall, da Henriette von Poschinger sich an der Gestaltung der Erzeugnisse beteiligte und wahrscheinlich einen Großteil der historistischen Produkte entwarf,<sup>14</sup> die Theresienthaler Glas wieder populär machen sollten. Jedoch gelang es der Glashütte erst in den achtziger Jahren, also nach der Depression der Gründerkrise ab 1873, wieder auf den internationalen Ausstellungen und Märkten Fuß zu fassen.

---

<sup>14</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 41.

## 6.2. Überblick II – Glas des Historismus

Das Kunstgewerbe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich, stärker als alle Epochen davor und danach, durch eine Suche nach einem eigenen, einem neuen Stil aus, die letztendlich einer natürlichen Stilentwicklung, wie sie sich im Bereich der freien Künste z. B. in der ab 1860 aufkommenden impressionistischen Malerei vollzog, im Wege stand. „[...] der Blick voraus bot nur eine Leere dar, und es blieb nichts übrig, als das Heil des Geschmacks in der Vergangenheit zu suchen. [...] Den Stil aber fand man vor lauter Stilen nicht.“<sup>15</sup> Der Versuch, historisch bewährte Kunstelemente als Ausgangspunkt für eigene Form- und Dekorlösungen zu definieren, endete in einer unübersichtlichen Stilvielfalt, die als Ausdruck einer tiefen Verunsicherung gelten kann, die wiederum ihren Ursprung in der Überforderung gegenüber der sich in allen Lebensbereichen rasch ausbreitenden Industrialisierung hatte.<sup>16</sup> Der Epochenbegriff des Historismus, der sich in der Kunstgeschichte gegenüber den Begriffen der *Gründerzeit* und der *wilhelminischen Ära* durchsetzte und nicht mit der Begriffsdefinition in der Geschichtsphilosophie gleichgesetzt werden kann, beschreibt dabei nur das Charakteristikum der rückwärtsgerichteten Orientierung.<sup>17</sup>

Die Suche nach Instruktion und Herausführung aus dem Dilemma resultierte einerseits in der Etablierung von Kunstgewerbemuseen und dem Aufbau von Mustersammlungen, an deren vorbildhaften Produkten sich Kunsthandwerker und Entwerfer v. a. zeichnerisch schulen sollten, aber sie unterstützte auch das Entstehen von Kunstgewerbevereinen, wie dem 1850 unter August von Voit gegründeten *Verein zur Ausbildung der Gewerke* in München, der mit einem gezielten Ausbildungsprogramm und der Herausgabe einer nicht nur informativen, sondern stilistisch anleitenden Zeitschrift eine immense Breitenwirkung erlangte.<sup>18</sup> Parallel zu dem erklärten Ziel, aus- und weiterbildend sowohl auf die Mitglieder, also Kunstschaffende und Kunsthandwerker, als auch auf das interessierte Publikum zu wirken, lagen die Hauptaufgaben der Kunstgewerbevereine im Organisieren von Ausstellungen und dem Erschließen von neuen Absatzmöglichkeiten.<sup>19</sup> Das Ziel dieser Bestrebungen und zahlreicher Publikationen über den guten Geschmack lag in der „Erhaltung des Kunstcharakters im Kunstgewerbe, trotz Mechanisierung und breiter Ablösung des Handwerks.“<sup>20</sup> Die Verwendung historischer Stilelemente, deren Gemäßheit und Schönheit bereits als gesichert erschien und allgemein anerkannt war, sollte das Kunsthandwerk vor stilistischen Fehlgriffen bewahren.<sup>21</sup> Dabei ging das Glas des Historismus weit über das Kopieren hinaus, sondern fand eigene Antworten in Formfindung und Dekorverwendung. In der Glasherstellung machte sich nicht nur das Interesse an historischen Formen, sondern auch an alten Techniken bemerkbar, das sich gerade auf die venezianischen Verfahren, wie warm aufgelegten Dekoren und dem ebenfalls als Ofenarbeit hergestellten Faden- oder Netzglas, bezieht. Beispielswei-

<sup>15</sup> Falke 1866, S. 370–371.

<sup>16</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 15.

<sup>17</sup> Vgl. Kat. Mus. Berlin 1973, o. S. [Einführung von Barbara Mundt].

<sup>18</sup> Vgl. Schack 2002, S. 118.

<sup>19</sup> Vgl. Schack 2002, S. 117–118. Theresienthaler Gläser waren ab 1841 selbst Bestandteil einer Mustersammlung, vgl. Verzeichniß der Industrie-Produkte und Muster, welche bei Gelegenheit der dießjährigen Industrie-Ausstellung zu Nürnberg der polytechnischen Schule daselbst zum Geschenk gemacht worden sind, in: Intelligenz-Blatt der Königlichen Regierung von Schwaben und Neuburg vom 02.01.1841, No.1, S. 31–52, hier S. 51–52.

<sup>20</sup> Wesenberg 1977, S. 16.

<sup>21</sup> Spiegl 1988, S. 33.

se sind in den böhmischen Hütten in Neuwelt und Schreiberhau schon Ende der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts Experimente mit der venezianischen Fadenglastechnik nachzuweisen.<sup>22</sup> Das Bemühen um alte Formen verband sich dabei mit der Suche nach neuen, verbesserten Herstellungsverfahren, gleichbleibend reproduzierbaren Glasmassen und innovativen Veredelungstechniken und setzte damit Strömungen des Biedermeier fort.

Die Epoche des Historismus war auch im Hinblick auf das Glas untrennbar mit den großen Weltausstellungen verbunden; allein die in den zeitgenössischen Berichten anerkennend besprochenen Ausstellungshallen und -paläste aus Glas, überdimensionale Glasbrunnen, Ziervasen, Tafelaufsätze und anderen Prunkstücke veranschaulichten die Bedeutung dieses Werkstoffs für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eindrucksvoll.<sup>23</sup> Bezeichnend für diese Phase war auch eine große Technikverliebtheit, die sich im Bereich der Glasverarbeitung etwa bei Neuentwicklungen für Befeuerungstechniken und Schleifmaschinen artikuliert.<sup>24</sup> Die Präsentationen im Zeichen einer mobileren und globalisierten Welt trugen mit ihren gigantischen Ausmaßen auch dem Repräsentationsbedürfnis der ausrichtenden Länder Rechnung. Nun wurden nicht mehr nur die Leistungen der Industriezweige auf nationaler Ebene verglichen, sondern ein zuvor undenkbares Forum für einen internationalen Wettstreit gebildet, so dass die Schauen mit den dort ausgezeichneten und als vorbildhaft dargestellten Produkten und den propagierten Moden als Antreiber und Lenker von Industrie und Kunsthandwerk fungierten. So führte die Londoner *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* von 1851 die ästhetischen Defizite im englischen Kunstgewerbe überhaupt erst vor Augen und löste dort zwei konträre Reformbewegungen aus, die auf theoretischer Ebene nach Lösungen suchten. Eine Ursache für die spezifische Reaktion lag auch in der durch die Ausstellung offensichtlich gewordenen Überlegenheit der französischen Kunstindustrie, die englische, ebenso aber deutsche Produkte in Fragen des Geschmacks in den Schatten stellten.<sup>25</sup> Die ausgestellten Objekte stammten allerdings noch zu einem geringen Teil aus industrieller Produktion, sondern waren mit kunsthandwerklicher Sorgfalt gefertigt; die Kritik bezog sich vielmehr auf den empfundenen Mangel an Stil und die sich darin ausdrückende Orientierungslosigkeit.<sup>26</sup> Dennoch begegneten die Reformen auch der immer drängenderen Frage nach der zukünftigen Positionierung des traditionellen Kunsthandwerkers zwischen maschineller Fertigung und künstlerischen Ansprüchen.

Eine Haltung, die sich gegenüber der Maschinisierung versöhnlich gab, nahm Gottfried Semper (1803–1879) ein, indem er sie für die Herstellung funktional geformter Gebrauchsgegenstände befürwortete. Seine schriftlichen Postulate führen aus, dass „die künstlerische Praxis vor allem in geistiger Beziehung nicht Herr der neuen Möglichkeiten“ war.<sup>27</sup> Die neuen industriellen Verfahren wurden häufig missbraucht, um handwerkliche Kunstfertigkeit zu imitieren, ohne die ihnen eigenen Möglichkeiten der Materialbearbeitung auszuschöpfen. Semper empfahl insofern eine zweckmäßige, industriell herstellbare Form, die sich aber noch hinter der Kunstform verbergen sollte, die ihre Ideenfindungen wiederum aus dem historischen Stilrepertoire bezog. Das Ornament stellte in Sempers Theorie eine Be-

<sup>22</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 16.

<sup>23</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 17.

<sup>24</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 17.

<sup>25</sup> Vgl. Braesel 2012, S. 9–10.

<sup>26</sup> Vgl. Tegethoff 2002, S. 131.

<sup>27</sup> Wesenberg 1977, S. 19.

reicherung dar, die aber Regeln unterworfen werden musste, um nicht die Form zu verunklären, wie er für alle Gefäßgestaltungen, ob Keramik, Metall oder Glas, beschreibt:

[Die dekorative Ausstattung] muss erstens allgemein den Begriff des Umschlusses und gleichzeitig den des Aufrechten ausdrücken, in keinem Falle aber einem dieser Begriffe oder beiden zuwiderlaufen. Sie muss zweitens der besonderen Bestimmung und Form des Gefäßes angemessen sein. Sie muss drittens dem Stoffe und den bei der Ausführung angewandten technischen Processen entsprechen.<sup>28</sup>

Mit diesen Aussagen und der eindeutigen Befürwortung des Ornaments, wie es sich auch in seinen wenigen kunsthandwerklichen Entwürfen artikulierte, deren Dekore sich an Vorbildern der Antike und der Renaissance orientieren,<sup>29</sup> stand Semper anderen Künstlern und Theoretikern Englands wie Henry Cole (1808–1882), Richard Redgrave (1808–1888) und Owen Jones (1809–1874) nahe, die allerdings noch stärker dem Fortschritt verpflichtet waren und bereits zu klaren Proportionen und dem Einhalten von Ornamentprinzipien wie Symmetrie, Zweidimensionalität oder Stilisierung nach einem Naturvorbild ohne Aufnahme historischer Stile aufriefen.<sup>30</sup> Parallel zu den hier nur kurz angeschnittenen Bemühungen kam ebenfalls in England die von John Ruskin (1819–1900) und William Morris (1834–1896) eingeleitete *Arts and Crafts-Movement* bzw. der *Modern Style* auf, die zwar ebenfalls auf gut proportionierte Formen vertrauten,<sup>31</sup> dabei aber auf die reine, von der Mechanisierung befreite Handwerkskunst zurückgreifen wollten.<sup>32</sup> Die damit tendenziell teuren und einer breiten Masse meist nicht zugänglichen Produkte erzielten zunächst keine Breitenwirkung, sondern flossen erst um die Jahrhundertwende in die theoretischen Grundlagen des Jugendstils ein. Im Glasbereich wurden im Umkreis von Morris in den fünfziger bzw. sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts durch den Architekten Philipp Webb (1831–1915) Entwürfe für hochwertiges Gebrauchsglas vorgelegt, die von der Firma Powell & Sons. produziert wurden. Die überraschend klaren, rein auf die Funktion ausgerichteten Formen standen den allgemein vorherrschenden Erwartungen an komplizierten Formen und starken Ornamentierungen völlig entgegen und fanden kaum Widerhall.<sup>33</sup>

Die englischen Bemühungen um die Förderung des Kunstgewerbes, wie sie sich auch in der Einrichtung des South Kensington Museum kristallisierten, das zunächst auf dem Gelände der ersten Weltausstellung und mit Ankäufen aus den dort präsentierten und positiv bewerteten Objekten errichtet wurde<sup>34</sup> und dem bald im deutschen Raum die Kunstgewerbemuseen in Wien und Berlin, sowie das Bayerische Nationalmuseum in München nachfolgen sollten,<sup>35</sup> zeigten rasch Ergebnisse. Schon auf der Weltausstellung von 1862 in London konnte das englische Kunstgewerbe, in der Glasindustrie v. a. die Firma Thomas Webb & Sons in Stourbridge mit dem sogenannten *Cameo-Glas*, „überfange-

<sup>28</sup> Semper 1863, S. 83. Semper bespricht das Material Glas noch gesondert, bemerkenswerterweise als Unterkategorie der Keramik; vgl. ebd., § 127, S. 187–208. Dies wird dadurch begründet, dass das Glas zu dem Bereich der Kunstindustrie zählt, das seine formalen Vorbilder bzw. Typen aus der keramischen Kunst bezieht; vgl. Tegethoff 2002, S. 133. Für weitere Ausführungen Sempers zur Verwendung und Klassifizierung von Materialien der Kunstindustrie siehe Semper 1884, S. 279–284.

<sup>29</sup> Vgl. Ziesemer 1992, S. 50.

<sup>30</sup> Vgl. Braesel 2012, S. 10–17.

<sup>31</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 136–137.

<sup>32</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 19.

<sup>33</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 20.

<sup>34</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 18.

<sup>35</sup> Vgl. Krutisch 1992, S. 36–37 und Mundt 1974, insb. S. 39–43.



nem Glas mit renaissancistischen und floralen Motiven in Hochschnitt oder Kameenschnitt<sup>36</sup>, Erfolge vorweisen.<sup>37</sup> Die von England propagierte, antikisierende Stilrichtung stand der böhmischen Glasindustrie, die noch dem Zweiten Rokoko verpflichtet war, diametral gegenüber.

Zur grundlegenden Konfrontation beider Stilströmungen kam es auf den Weltausstellungen in London 1862 und in Paris 1867, als die englischen Innovationen sich im einheimischen Kunsthandwerk durchsetzten und allgemein Aufmerksamkeit erweckten. Aus diesen Innovationen entwickelte sich ein neuer Stil, der sogenannte ‚Neogreque‘, der nicht eine Nachahmung der Antike anstrebte, sondern von der Antike lediglich die wesentlichen Gestaltungsmerkmale übernehmen wollte. Englische Glasmacher schufen in diesem Stil ein edles, klares Kristallglas, verziert mit Schliff, Ätzung und Schnitt, das für ganz Europa zum Vorbild wurde.<sup>38</sup>

1867 in Paris werden neben den englischen Gläsern noch die reich verzierten Luxusgläser des italienischen Herstellers Società Salviati e Compagni gelobt, die technisch meisterhafte venezianische Kelchgläser des 17. und 18. Jahrhunderts nachahmten und ins Überdimensionale vergrößerten.<sup>39</sup> Diese neue Begeisterung für komplexe Auflegearbeiten ist auch den Theresienthaler Gläsern ab den siebziger Jahren abzulesen, in denen sich venezianische Verfahren mit der Aufnahme altdeutscher Formen verbinden. Das Anknüpfen an antike Formen und traditionelle Verfahren ist insofern keineswegs als Wiederauflage des Klassizismus zu begreifen, sondern auf ein erwachendes historisches Bewusstsein zurückzuführen. In Böhmen reagierten nicht alle Hütten auf die neuen Tendenzen, was sich in tief greifenden Veränderungen bemerkbar machte, die wiederum den Aufstieg der Glasfabrik Meyr's Neffe und des mit ihr zusammenarbeitenden Glasverlegers Lobmeyr auf dem Bereich des Luxusglases begünstigten.<sup>40</sup>

Die Ausstellung 1873 in Wien stand bereits im Zeichen der Neurenaissance, wobei J & L. Lobmeyr mit seinen geschliffenen und geschnittenen Gläsern der internationale Durchbruch gelang. Es ist bemerkenswert, dass man sich in Theresienthal zu keiner Zeit bemühte, dem von nun an federführenden Glasverleger Lobmeyr nachzueifern oder sogar die berühmten Gravuren direkt zu kopieren, sondern bevorzugt eigene Wege der Glasgestaltung suchte.<sup>41</sup> Als Vorbild für die Gläser von Lobmeyr und aus Neuwelt diente der böhmische Glasschnitt des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Neugründungen der Glasfachschulen in Steinschönau und Haida um die Mitte des 19. Jahrhunderts festigten noch die hohen fachlichen Fertigkeiten der böhmischen Glasschneider. Gleichzeitig näherte sich die Orientmode einem ersten Höhepunkt. 1873 ausgestellte Gläser im orientalischen Stil orientierten sich formal und dekorativ an Vorbildern aus dem Vorderen Orient, aus Indien oder Persien, wie etwa die berühmten, bemalten Monumentalvasen aus der Josephinenhütte, die vollständig von maurisch oder persisch inspirierten Ornamenten bedeckt waren.<sup>42</sup> Auch die bemalten Kopien nach orientalischen Moscheeampeln des französischen Herstellers Philipp Brocard in Paris standen in diesem Kontext.<sup>43</sup> Erstmals wurde irisierendes Glas von J. G. Zahn aus dem ungarischen Zlatno ausgestellt, was gleichermaßen

<sup>36</sup> Wesenberg 1977, S. 20.

<sup>37</sup> Vgl. Falke 1866, S. 382–385 und Schack 1979, S. 54–55.

<sup>38</sup> Brožová 1995 C, S. 12.

<sup>39</sup> Vgl. Schack 1979, S. 56–58. Siehe auch Lützow 1875, S. 127–130.

<sup>40</sup> Vgl. Brožová 1995 C, S. 13.

<sup>41</sup> Vgl. Gropplero 1979, S. 1675.

<sup>42</sup> Vgl. Želasko 2005, S. 257: Nr. 268 und S. 268–269: Nr. 288.

<sup>43</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 25.

das Interesse für antike Stücke mit einer natürlichen Iris auf der einen Seite und dem neuen Vertrauen in moderne Techniken auf der anderen Seite widerspiegelte.<sup>44</sup>

Auf der Pariser Weltausstellung von 1878 begeisterte neben importierten Objekten aus Indien, China und Japan dagegen das sanft bläulich eingefärbte, aber transparente Mondscheinglas, *claire de lune*, von Emile Gallé.<sup>45</sup> Es kam auch zur Aufnahme barocker Tendenzen, die oft als Drittes Rokoko zeichnet werden, was letztendlich in einer eklektizistisch vermengten Stilvielfalt mündete.<sup>46</sup> In den siebziger und achtziger Jahren wirkten französische Glashütten stilbildend, die wiederum die venezianischen Hüttentechniken zur neuen Mode erhoben.<sup>47</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren die großen Erfolge aber schon den Jugendstilgläsern von Tiffany und der Schule von Nancy beschieden.<sup>48</sup> Aus diesem kurzen Überblick über die Errungenschaften im Glasbereich bei den einzelnen Weltausstellungen ist ersichtlich, dass die Moden im Kunstgewerbe ebenso wie die Vorlieben der Kunden rasch wechselten, wie Falke es bereits 1866 treffend formuliert: „Endlich stellte sich zu allem Unglück auch noch das heraus, daß auf einem bedeutenden Gebiete des Geschmacks das eigentliche Ziel der Aufgabe völlig verrückt und verkannt war, daß man gar nicht mehr daran dachte, etwas Schönes herzustellen, sondern nur etwas Neues zu schaffen.“<sup>49</sup> Die Erwartungshaltung nach ständiger technischer wie künstlerischer Innovation äußerte sich in dem Eklektizismus der Formen und Ornamente, der ohne Rücksicht auf historische Korrektheit als neuartig empfundene, aber häufig unausgereift wirkende Stilmischungen erzeugte. Weder formal noch im Dekor kann also von einem für alle Zeitabschnitte oder für die beteiligten europäischen Länder typischen Glas des Historismus ausgegangen werden.

Die deutsche Glasindustrie, die noch bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts nicht auf internationalem Niveau operierte, wurde von wenigen namhaften Glasunternehmen dominiert: Ohne Einbeziehung der böhmischen Hütten und abgesehen von Theresienthal, sind das die Poschingerhütte in Frauenau, vor allem aber die Josephinenhütte und Steigerwald in Schachtenbach/Rabenstein, sowie die Raffinerie Fritz Heckert in Petersdorfer Glashütte und der Verleger Franz Steigerwald's Neffe in München,<sup>50</sup> der bis 1884 noch von Wilhelm Emanuel Steigerwald geleitet wurde. Ab 1879 kam noch die Produktion der Rheinischen Glashütten AG in Köln-Ehrenfeld unter dem Direktor Oskar Rauter hinzu, die am Ofen verzierte Arbeiten im antiken, orientalischen, venezianischen und altdeutschem Stil zeigte und dabei einen extrem hohen künstlerischen Anspruch verfolgte.<sup>51</sup> Die Gestaltung des deutschen historistischen Glases lag also in relativ wenigen Händen und stand der böhmischen Glasindustrie bis in die achtziger und neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts noch sehr nahe.

Für Theresienthal ist eine enge Bindung an den Münchener Kunstgewerbeverein zu vermuten, bei dem die Hinwendung zur Renaissance, die in allen kunstgewerblichen Zweigen und deren Erzeugnis-

<sup>44</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 24.

<sup>45</sup> Vgl. Kat. Mus. Berlin 1976, S. 13.

<sup>46</sup> Vgl. Brožová 1995 C, S. 16.

<sup>47</sup> Vgl. Brožová 1995 C, S. 16.

<sup>48</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 59.

<sup>49</sup> Falke 1866, S. 379.

<sup>50</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 26 und Schack 1979, S. 58–60.

<sup>51</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 26.

sen eine wesentliche Rolle spielte, ab Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts bereits deutlich spürbar wurde.<sup>52</sup>

Die in ganz Westeuropa stattfindende Aufnahme von Formen der Renaissance, begründet mit der Zweckmäßigkeit dieser Formen und einer geistigen Verwandtschaft zu dieser Zeit stark bürgerlicher Entwicklung, wird in Deutschland, vor allem nach der Reichsgründung von 1871, meist anders motiviert. Man suchte in der Neurenaissance einen nationalen deutschen Stil, man wollte künstlerisch vom Ausland unabhängig sein und griff daher nach ‚altdeutschen‘ Formen.<sup>53</sup>

Im Bereich des Glases bedeutete die Favorisierung der Renaissanceformen eine verstärkte Produktion von Pokalen und Ziergläsern, aber auch an tradierten Formen orientierten Humpen oder Römern.<sup>54</sup> Die Umsetzung von diesen alten, als typisch deutsch empfundenen Glasformen, wie Römer oder Spechter, führte zu Objekten, die üppig mit Nuppen und gekniffenen Bändern verziert oder mit altertümelnden Emailmalereien bedeckt waren.

Doch traten allmählich gegenüber der Schulung an älteren Vorbildern kritische Stimmen auf, wie es Georg Hirth (1841–1916), vormals ein wirksamer Verfechter der neurenaissancistischen Bewegung, schon 1883 formuliert: „Nun scheint es mir, als ob wir bei der Ueberfluthung mit antiquarischen Vorbildern der Gefahr einer [...] ‚Ueber-Reproduktion‘ ausgesetzt wären, welche die vielversprechenden Keime einer neuen eigenen Schaffenskraft fast zu schädigen droht.“<sup>55</sup> Zu Beginn der neunziger Jahre unterstützte Hirth die Abspaltung der Secession von der konservativen *Münchener Künstlergenossenschaft*. 1893 wandte sich Hirth ganz von dem *Bayerischen Kunstgewerbeverein* ab<sup>56</sup> und gab kurze Zeit darauf die für die Kunst um 1900 maßgebliche Zeitschrift *Jugend* heraus. Während so der Weg für den Anschluss Münchens an internationale, moderne Entwicklungen geebnet wurde, hatte der Historismus zu diesem Zeitpunkt längst alle progressiven Eigenschaften verloren.

<sup>52</sup> Vgl. Falke 1865, S. 11–12; hier erwähnt von Falke die aufkommende Orientierung an der Renaissance, die v. a. bei der Einrichtung von Speisezimmern Einsatzmöglichkeiten fand. Siehe auch Lessing 1889, S. 42–46, insb. S. 45; Lessing beschreibt hier, dass die Hinwendung zur Renaissance eine langfristige Tendenz darstellt, da sie bereits ab den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts nachzuweisen ist und bis zum Ende des Jahrhunderts andauert bzw. andauern wird. Der Höhepunkt der Beliebtheit der Neurenaissance lässt sich aber auf die siebziger und achtziger Jahre legen.

<sup>53</sup> Wesenberg 1977, S. 27.

<sup>54</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 41.

<sup>55</sup> Hirth 1883, S. 48.

<sup>56</sup> Vgl. Segieth 1988, S. 253.

### 6.3. Historismus und Späthistorismus aus Theresienthal (1860–1897)

#### 6.3.1. Preislisten II

Die Beurteilung der Theresienthaler Produktion während der Zeit des Historismus kann sich auf mehrere erhaltene Kataloge stützen. Zwischen der ältesten, bereits beschriebenen Preisliste von ca. 1838–1840 und dem nächsten erhaltenen Katalog liegen mehr als dreißig Jahre, aus denen entweder keine Preisliste die Zeit überdauern konnte oder aber aufgrund der wirtschaftlichen Wirren in Theresienthal keine Kataloge gedruckt wurden. Sämtliche spätere Preislisten, von denen keine mit einem Erscheinungsjahr versehen ist, geben die Preise in der Währung Mark und Pfennig an und lassen sich damit erst nach der Einführung dieser Währung 1871 datieren. Des Weiteren muss betont werden, dass es sich bei den Datierungen der Preislisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der damit postulierten Reihenfolge – wie bei allen retrospektiven und auf Indizien beruhenden Zuschreibungen – nur um ungefähre Annäherungen handeln kann, die weiterhin zur Diskussion stehen.



Abb. 46: Deckblatt der Preisliste Theresienthal ca. 1873.

Abb. 47: Römer Ra / in antikgrün aus der Preisliste Theresienthal ca. 1873.

Eine 2009 von Buse publizierte Preisliste mit dem Titel **Preis-Verzeichniss der couranteren Hohlglas-Artikel der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern** bildet auf dem Deckblatt die 1867 auf der Pariser Weltausstellung errungene Auszeichnung ab, eine bronzene Medaille für das Tafelglas der Glashütte. Dieser Hinweis findet sich sonst nur noch einmal auf der späteren Preisliste von ca. 1882; eine Werbung mit anderen gewonnenen Medaillen wird sonst an keiner anderen Stelle gemacht. Über den Abdruck der Medaille von 1867 kann also für das nun zu besprechende Verzeichnis auf keine nähere Datierung als ein Erscheinen nach der Auszeichnung geschlossen werden. Nach den Überlegungen von Stephan Buse, kann die Entstehungszeit wegen der angegebenen Preise in Mark und Pfennig zwischen 1871 mit der Einführung der neuen Währung und 1876 mit Inkrafttreten

der Währungsunion genauer umrissen werden.<sup>57</sup> Der ersteren Feststellung ist bedingungslos zuzustimmen, die zweite Aussage dagegen steht auf weniger stabiler Basis. Buse deutet den in der Preisliste abgedruckten Hinweis „Nachstehende Preise verstehen sich in deutscher Reichswährung: Mark und Pfennig, Netto.“<sup>58</sup> als Hinweis auf die erst vor Kurzem eingeführte, neue Währung, da er in dem zugehörigen Nachtragsverzeichnis und der späteren Preisliste von ca. 1882 nicht mehr abgedruckt wird. Allerdings taucht der exakt gleich lautende Vermerk auch in der Preisliste von ca. 1878–1880 auf und ebenso in der Preisliste von ca. 1888–1890 wieder auf,<sup>59</sup> dann also zu einer Zeit, in der die Mark schon lange eingeführt war und als selbstverständlich anzunehmen ist. Insofern kann auch diesem Aspekt für die genauere Abgrenzung des Datierungszeitraums leider keine Relevanz zugesprochen werden. Das innerhalb des von Buse vorgeschlagenen Datierungszeitraums liegende Jahr 1873 als von ihm angenommenen Drucklegungstermin führt sich auf die damalige Weltausstellung in Wien zurück, die einen Anlass für die Herausgabe eines aktuellen Katalogs dargestellt haben könnte. Allerdings ist nicht belegt, dass Theresienthal in Wien ausstellte und damit ein direkter Zusammenhang zwar dennoch möglich, aber nicht gesichert.

Die Preisliste, die bis auf zwei fehlende Seiten nahezu vollständig veröffentlicht wurde,<sup>60</sup> umfasst vier „Crystall-Service“, also im eigentlichen Sinne Trinksätze mit zugehöriger Flasche. Des Weiteren werden etwa ein Dutzend verschiedene „Crystall-Kelchgläser“ angeboten, die ebenfalls verschiedenen Getränkesorten dienen, also z. B. als Wein-, Likör-, Sektkelch, usw. Neben der sehr überschaubaren Anzahl der Römer und verschiedenen einzelnen Zier- und Gebrauchsobjekten, wie Bechern, Blumenständen und Toiletten-Service, liegt jedoch der Fokus auf der mit ca. 140 Stücken größten Gruppe der formal und im Dekor variierten „Crystall-Bierseidel“. Neben dem vorherrschenden transparenten Glas werden auch weitere mögliche Farbvarianten offeriert, wobei die im Biedermeier übliche Farbpalette mit Alabaster, Rubin – allerdings nicht ausdrücklich Goldrubin –, Gelb als Ätzung, Türkis und Blau bereits durch einen Farbton in „antique grün (hell)“<sup>61</sup>, der bei einem Römer auftritt, der sich offensichtlich schon an historistische Tendenzen anlehnt, ergänzt wird.<sup>62</sup>

Die überwiegende Dekorationsart stellt der Schliff dar, dem gegenüber Gravur und vor allem die Malerei stark zurücktreten;<sup>63</sup> da der Katalog allerdings betitelt ist mit *Preis-Verzeichniss der couranteren Hohlglas-Artikel*, also der gängigeren Produkte, ist damit angedeutet, dass über diese Auflistung hinaus auch andere Formen, Sondergrößen oder eben Dekorvarianten bestellbar waren. Die Gestaltung der Gläser ist mit der Favourisierung von Schlifftechniken damit sowohl farblich als auch im Dekor noch stark dem Biedermeier verpflichtet; zum Teil treten aus der früheren Preisliste von ca. 1838–1840 bereits bekannte oder diesen sehr ähnliche formale Gestaltungen auf. Auch das Layout des Verzeichnisses mit der klaren Linienführung erinnert noch stark an den vorhergehenden Katalog. Die Gläser werden wie zuvor als reine, zweidimensionale Umrisszeichnungen gezeigt, die verkleinerte Versionen der Papierschnitte darstellen. Der prägnanteste formale Unterschied dagegen liegt in der Tatsache,

<sup>57</sup> Vgl. Buse 2009 A, S. 9–10, sowie S. 11.

<sup>58</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 2, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 13.

<sup>59</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 2, sowie Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 3, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 17.

<sup>60</sup> Buse 2009 A, S. 12–41.

<sup>61</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 11, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 22.

<sup>62</sup> Vgl. Buse 2009 A, S. 9.

<sup>63</sup> Vgl. Buse 2009 A, S. 11.

dass Abbildungen und Register nicht mehr voneinander getrennt abgedruckt sind, sondern die Preise im späteren Verzeichnis direkt neben den Abbildungen stehen. Das Layout wirkt funktionalen Kriterien untergeordnet und etwas disparat; es werden etwa hochformatig und querformatig aufgebaute Seiten je nach Bedarf verwendet.

Das nächste erhaltene und publizierte Verzeichnis,<sup>64</sup> mit **Nachtrag zum Preis-Verzeichniss der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern** eindeutig als Nachtragspreisliste überschrieben, schließt sich in der Seitennummerierung direkt an den Katalog von ca. 1873 an und ist damit – zwischen 1873 und dem nächsten Verzeichnis ab ca. 1878 – wahrscheinlich auf ca. 1874 zu datieren. Hier könnten die Impulse der Wiener Weltausstellung Eingang in die Theresienthaler Kollektion gefunden haben.<sup>65</sup> Es werden weitere 36 Bierkrüge vorgestellt, von Interesse ist aber, dass neben die Ausführung in transparentem Kristallglas mit Schliff nun auch drei „Grüne Bierseidel, ½ Litre, mit gemalten Wappen und Decor., in ¼ Grösse.“<sup>66</sup> angeboten werden, womit eindeutig den neuesten historistischen Moden Rechnung getragen wird. Die malerischen Dekorationen sind stilistisch in der Renaissance zu verorten, worin sich bereits der große Erfolg der Emailmalerei Theresienthals während der Phase des Historismus ankündigt. Der grüne Farbton verweist schon auf die künstliche Wiederkehr des historischen Waldglases, während die Formen bei zwei der drei Krüge unverändert den in der Preisliste von ca. 1873 gezeigten Gläsern folgen. Der Bierkrug mit der Nummer 172 dagegen weist eine ungewöhnlich geschwungene, sich im unteren Drittel extrem ausbuchtende, wohl auch wenig zweckmäßige Form auf, die wohl der Absicht entstammt, sich antiken bzw. antikisierenden Gefäßformen anzunähern. Auf der letzten Seite der Nachtragspreisliste werden zudem drei gepresste Bierkrüge, einer davon mit einem typisch kleinteiligen Pseudoschliff, angeboten, was wohl als Versuch bewertet werden muss, günstigere Herstellungstechniken für „ordinäre“, also einfache Gläser auszuloten.<sup>67</sup> Diese Nachtragspreisliste scheint also für Theresienthal den Übergang vom Biedermeier hin zur historistischen, neurenaissancistischen Strömung, womöglich als Reaktion auf die in Wien wahrgenommenen Produkte der konkurrierenden Firmen im In- und Ausland, zu markieren.



Abb. 48: Drei bemalte Bierkrüge aus der Preisliste Theresienthal ca. 1874.

<sup>64</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1874, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 43–48.

<sup>65</sup> Vgl. Buse 2009 A, S. 42.

<sup>66</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1874, fol. 36, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 47.

<sup>67</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1874, fol. 37, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 48.

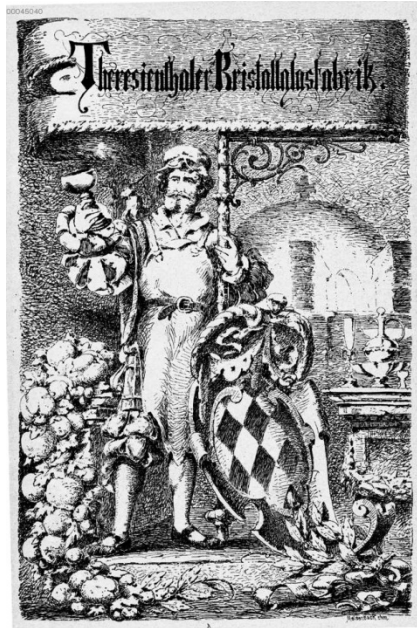


Abb. 49: Deckblatt der Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880.

In der vorliegenden Arbeit wird zum ersten Mal eine in der Forschung bisher so gut wie nicht berücksichtigte Preisliste vorgestellt. Ein Original dieser Preisliste namens **Preis-Verzeichniß für Tafel-Service und diverse courante Crystall-Gebrauchsartikel der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern** befindet sich in den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek in München.<sup>68</sup> Der Katalog weist eine handschriftliche Notiz „(1885)“ auf, die nach der Systematik der Bibliothek eigentlich als Erscheinungsjahr zu verstehen ist. Wie im Folgenden genauer zu erläutern ist, muss diese Neuentdeckung allerdings, wenn man sie in die Abfolge der bekannten Preislisten einzuordnen versucht und nicht sämtliche bisherige Datierungen nivellieren möchte, etwas früher datiert werden. Die zugehörige Katalogkarte der Bibliothek wurde am 3. Dezember 1885 angelegt, womit das Eingangsdatum in die Bestände und damit ein terminus ante quem markiert ist. Der Katalog wurde also in jedem Fall zwischen 1871 und 1885 gedruckt und listet neben den Tafel-Service zahlreiche weitere Artikel auf, wie Kelchgläser und Bowlen, aber auch bereits einzelne historistisch orientierte Gläser. Die 22 gezeigten Tafel-Service sind mit den Buchstaben A bis W gekennzeichnet und weisen damit ebenfalls wie die erste Theresienthaler Preisliste von ca. 1838–1840 noch das Buchstabensystem auf, das erst in der späteren Preisliste von ca. 1882 durch eine Nummerierung mit Zahlen ersetzt wird. Vergleicht man die Tafel-Service der hier zu besprechenden Preisliste mit den Service von ca. 1838–1840, so sticht ins Auge, dass bis auf wenige Ausnahmen die bereits früher verwendeten Namen nun für neue, völlig differente Formentwürfe stehen.<sup>69</sup> Die Service B, D und E, die ebenfalls in der Preisliste von ca. 1873 verzeichnet sind, nehmen die alten Formen dagegen auf und zeigen wenn überhaupt nur leichte Modernisierungen. Nur die zuvor nicht verwendeten Bezeichnungen V und W werden in der vorliegenden Preisliste neu vergeben.

<sup>68</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Bavar. 2135 et. Dass diese Preisliste bisher keine Aufmerksamkeit erfahren hat, könnte damit zusammenhängen, dass der Katalog im OPAC der Staatsbibliothek mangelhaft verschlagwortet ist und nur über die Suche nach Teilen des Titels auffindbar ist.

<sup>69</sup> Die Service mit den Bezeichnungen A, C, F, G, H, I, K, L und N sind different; für die Service M, O, P, Q, R, S, T und U kann keine Aussage getroffen werden, da sie zwar im Reg. der Preisliste von ca. 1838–1840 auftauchen, aber im Katalogteil nicht abgebildet sind.

Für die Datierung der Preisliste sind nun mehrere Aspekte zu beleuchten. Zunächst wurde dasselbe Deckblatt wie in der späteren Preisliste von ca. 1888–1890 verwendet, das einen altertümlich gekleideten Mann zeigt, der einen Pokal in der Hand hält und hinter einem bayerischen Wappen steht. Darüber prangt in altdeutscher Schrift *Theresienthaler Kristallglasfabrik*, trotz der in beiden Katalogen durchgehenden Verwendung des Begriffs *crystall* mit differierender Schreibweise. Da man sich dem Deckblatt aber bei dem stilistisch dazwischen zu verortenden Verzeichnis von ca. 1882 nicht bediente, stellt die Zeichnung keine konkrete Datierungshilfe dar. Des Weiteren spiegelt die dem Titel des bisher nicht berücksichtigten Katalogs entsprechende Auflistung der Tafel-Service augenscheinlich das Gesamtangebot der Glashütte wider. Während die Service von A bis W erscheinen, fehlt aber das Service X, das in der auf ca. 1873 datierten Preisliste angeboten wird.<sup>70</sup> Man könnte annehmen, dass die in der Staatsbibliothek aufbewahrte umfassende Preisliste, dieses Service angeführt hätte, wenn es bereits in der Kollektion der Glasfabrik existiert hätte. Der Katalog hat offensichtlich den Anspruch, alle Tafel-Service und zusätzlich „diverse courante“ Artikel, also im heutigen Sinne die Bestseller der Glashütte abzubilden. In diesem Fall müsste ein Erscheinungstermin vor der bisher auf ca. 1873 datierten Preisliste vermutet werden.

Richtet man das Augenmerk auf die Preise, so ist zu konstatieren, dass die angeführten Preise des Münchener Katalogs etwas niedriger sind als in der publizierte und auf ca. 1873 datierten Preisliste; z. B. kostet beim Service D mit Pflaumeckenschliff die größte Wasserflasche mit einem Volumen von 1,5 Litern statt 3,20 Mark nur 2,25 Mark, die Kelche der Serie dagegen sind in den Kosten unverändert.<sup>71</sup> Während das Service B ebenfalls nur bei den Karaffen unterschiedliche Preise zeigt,<sup>72</sup> kostet beim Service E jeder Teil des Trinksatzes etwas weniger, etwa der Bordeauxkelch 45 Pfennig statt 50 Pfennig.<sup>73</sup> Es ist also zwischen den beiden Preislisten nur ein minimaler Unterschied der Kosten zu verzeichnen. Bei der Frage, welche Preisliste zuerst erschien, ist es im Gegensatz zu dem heutigen, von den Inflationskrisen nach den Weltkriegen geprägten Verständnis keine Selbstverständlichkeit, dass die günstigere Preisliste die ältere sein muss. Insbesondere nach dem Gründerkrach von 1873 stagnierten die Preise und es setzte sogar eine Deflation ein, die die Preisentwicklung in die entgegengesetzte Richtung trieb. Es gibt nun zwei Möglichkeiten, die Sachlage zu interpretieren, wenn man an der Datierung der bekannten Preisliste auf ca. 1873 festhält.

Erstens könnten beide Preislisten zeitlich relativ nah beieinander liegen, was – vorausgesetzt man sieht die noch nicht publizierte Preisliste in Anbetracht des fehlenden *Tafel-Service X* als die ältere an – einen Datierungszeitraum zwischen 1871 und 1873, also noch vor Einsetzen der Deflation, nahelegt. Bei der Überlegung, wann das Erscheinen eines solch umfassenden Katalogs sinnvoll gewesen wäre, könnte man überlegen, dass er direkt nach der Währungsreform von 1871 als eine Orientierungshilfe für die Kunden und sicher auch für die Geschäftspartner dienen sollte, um einen Überblick

<sup>70</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 4, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 15.

<sup>71</sup> Vgl. das Service D in der Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 3, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 14 und in der Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 4. Siehe auch Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol. und Reg., fol. 1 r, zitiert nach Buse 2008, S. 15 und S. 47.

<sup>72</sup> Vgl. das Service B in der Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 3, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 14 und in der Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 3. Siehe auch Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol. und Reg., fol. 1 r, zitiert nach Buse 2008, S. 25 und S. 47.

<sup>73</sup> Vgl. das Service E in der Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 4, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 15 und in der Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 5. Siehe auch Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol. und Reg., fol. 1 r, zitiert nach Buse 2008, S. 27 und S. 47.



über die veränderte Preisgebung zu ermöglichen. Dennoch wäre eine solche Häufung von zwei und mit der Nachtragspreisliste von ca. 1874 sogar drei Preislisten diesen Umfangs innerhalb von wenigen Jahren eher ungewöhnlich.

Zweitens könnte die noch nicht datierte Preisliste angesichts der niedrigeren und von der Deflation bestimmten Preise später als die bekannte Liste von ca. 1873 angesetzt werden; der mögliche Datierungszeitraum eröffnet sich dann von dem Gründerkrach 1873 bis zu der (allerdings ebenfalls nur hypothetischen) Datierung der nächsten bekannten Preisliste von ca. 1882. Möglicherweise könnte sich das Verzeichnis dann auf die Pariser Weltausstellung von 1878 beziehen, an der die gesamte deutsche Industrie aufgrund der politischen Lage nicht teilnahm. Die insofern erzwungene Absage könnte man durch das zeitgleiche oder -nahe Herausbringen eines Katalogs zu kompensieren versucht haben. Ein weiteres Ereignis, das die Herausgabe eines umfassenden Katalogs rechtfertigen würde, findet sich 1879 mit der Eröffnung der Theresienthaler Niederlage von Eduard Rau in München. Eine Datierung auf ca. 1878–1880 wäre damit eine sinnvolle zeitliche Annäherung.

Stephan Buse erwähnt in seinem Weblog den Erwerb einer offenbar identischen Preisliste, die er zumindest vorläufig auf um 1880 datiert. Ausschlaggebend sind für ihn dabei zwei Aspekte, nämlich die veränderte Gestaltung des Fußes beim *Römer RA* und die stilistische Nähe zum Biedermeier im Vergleich zu der Preisliste von ca. 1882.<sup>74</sup> Konzentriert man sich vorläufig auf die erstere Aussage, so sind bei der Form des Fußes des *Römers RA I* zwar Unterschiede zu verzeichnen, die sich aber als kleinere Abweichungen darstellen und so keine eindeutige Aussage über eine Datierung zulassen. Beim genaueren Vergleichen wird der Römer in der Preisliste von ca. 1873 als „RA antique mit gewöhnl. Weinlaub“ in vier Farbvarianten, nämlich in Kristall, Dunkelgrün, einem hellen Antikgrün und Gelb geätzt, angeboten.<sup>75</sup> In dem bisher nicht publizierten Verzeichnis kommen dazu anstelle des hellen Antikgrüns jeweils Hellgrün und Antikgrün und zusätzlich noch eine Variante von klarer Kupp auf grünem Fuß.<sup>76</sup> Geht man davon aus, dass dieser Römer ein sehr erfolgreiches Modell der Glashütte war und auch im Allgemeinen historistisch orientierte Formen steigenden Absatz fanden, muss eher eine Erweiterung als eine Reduzierung des Sortiments erwartet werden. Auch in dieser Hinsicht würde eine spätere Verortung der bisher nicht berücksichtigten Preisliste Sinn ergeben. Ein weiteres Indiz für eine Ergänzung der Produktlinie ist das Auftauchen des *Römers RA II* in der Münchener Preisliste, der die formalen Merkmale seines großen Bruders in einer kleineren Version umsetzt. Besonders interessant ist, dass die Preisunterschiede bei den Römern deutlicher sind als bei den Tafel-Service: Die gelb geätzte Variante von *RA I* kostet um 1873 90 Pfennig, später dagegen nur 75 Pfennig, die dunkelgrüne Ausführung sinkt im Preis ebenfalls um 15 Pfennig von 60 auf 45 Pfennig. Möglicherweise steht diese stärkere Preisreduktion im Zusammenhang mit dem Wettbewerb gegenüber anderen konkurrierenden Firmen, die ähnliche Produkte herstellten. Insgesamt ist für das hier zu besprechende Verzeichnis eine etwas klarere Hinwendung zu historistischen Tendenzen zu vermerken, die aber noch nicht, wie in den späteren Preislisten, die Einflüsse des späten Biedermeier verdrängt haben. Einerseits treten hier in Form und Dekor eindeutig der Renaissance verpflichtete Gläser auf,

<sup>74</sup> Vgl. Buse: *Römer aus Theresienthal Weblog. Preisliste Theresienthal ca. 1880*, Eintrag vom 19.11.2009, in: <http://roemer-aus-theresienthal.de/blog/?cat=4>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>75</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 11, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 22.

<sup>76</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 16 und fol. 21.

wie die in antikgrün ausgeführten *Service V* und *W*. Andererseits finden sich auch noch Glasentwürfe, etwa Kelchgläser, die formal den Produkten des Preisverzeichnisses von ca. 1838–1840 nahestehen, aber keine direkten Entsprechungen darstellen. Alle Kelchgläser aber, die im Katalog von ca. 1873 angeboten werden, treten auch im vorliegenden Verzeichnis auf, wobei die Formen durchweg verkürzt und gedrängt wirken. Beispielsweise bieten beide Preislisten das Kelchglas *KG 21* mit glatter und geschliffener Kupa, sowie in denselben Formvarianten an. Die Form *KG 21* weist eine glockenförmig, ausgestellte Kupa auf; der Stengel ist mit einem mittig angesetzten Nodus aus drei Ringen gestaltet. In der Preisliste von ca. 1873 (in der Abb. unten links) wirkt der Entwurf allerdings in die Länge gezogen, was vor allem bei der viel schmaleren Kupa stark auffällt. Die Form der bisher nicht publizierten Preisliste dagegen wirkt durch die Verkürzung bzw. Verbreiterung von Kupa und Fuß etwas stabiler und ausgewogener, womöglich auch reifer.<sup>77</sup>

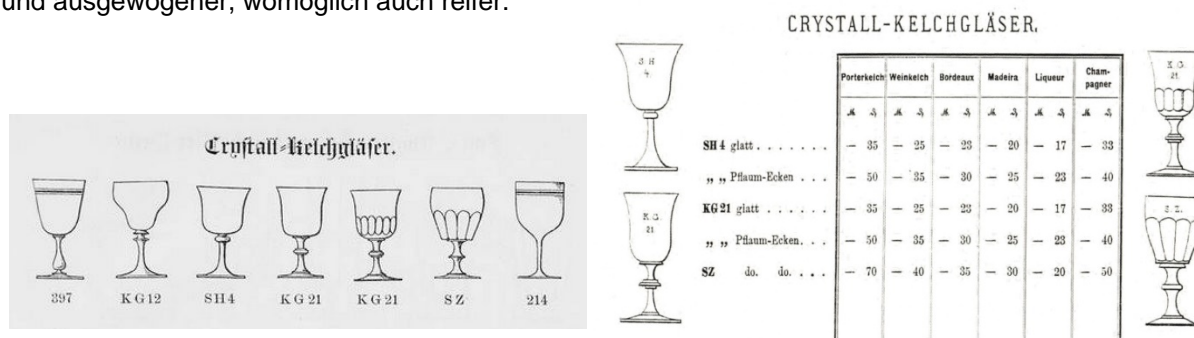


Abb. 50: Kelchglas *KG 21* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880.

Abb. 51: Kelchglas *KG 21* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1873.

Auch die lineare Gestaltung der Preisliste erinnert noch an die schnittartige Darstellung der früheren Verzeichnisse. Allerdings weisen die Formen nun einen leichten Körperschatten in den rechten, unteren Bereichen auf, die ein höheres Maß an Plastizität vermitteln und bereits auf die dreidimensional gestalteten Zeichnungen der Kataloge von ca. 1882 und ca. 1888–1890 verweisen. Die Preise sind zumindest für die Tafel-Service direkt neben den Abbildungen angegeben und weisen in der Auflistung der lieferbaren Kelche exakt die gleiche Reihenfolge auf wie in der Preisliste von ca. 1873. Es lässt sich allerdings in der Anordnung von Zeichnungen, Textbausteinen und rahmenden Elementen ein stärkerer Fokus auf die ansprechende und übersichtliche Gestaltung des Katalogs feststellen. Die hier breit geschilderten Überlegungen untermauern gemeinsam mit dem Layout und den stilistischen und formalen Aspekten der Entwürfe den Datierungsvorschlag auf Ende der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts, obwohl er der handschriftlichen, aber auch deshalb nicht absolut verbindlichen Datierung auf dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek entgegensteht; im Weiteren wird deshalb die Datierung auf ca. 1878–1880 zur Benennung und Kennzeichnung des Katalogs verwendet.

Abschließend sollen noch zwei Entwürfe der Preisliste von ca. 1878–1880 exemplarisch herausgegriffen werden. Mehrere *Service*, die zum ersten Mal in dem vorliegenden Verzeichnis angeboten werden, zeigen dieselbe Form: *Service M* mit einer girlandenartigen Gravur, *Service N* mit einem Pflaumeckenschliff und *Service O* in glatter Ausführung ohne ein Dekor.<sup>78</sup> Das so variierte *Service* ist je-

<sup>77</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 6, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 17 und Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 15. *KG 21* wurde als Porter-, Wein-, Bordeaux-, Madeira-, Likör- und Champagnerkelch angeboten.

<sup>78</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 8–9.

weils mit einer Weinkaraffe und einem zugehörigen Kelch abgebildet: Der Weinkelch weist eine sich konisch öffnende Kuppa auf, die sich im unteren Bereich sanft rundet und in einen waagrechten, flachen Boden übergeht. Der Fuß setzt mit einem kleinen Diabolo an, unter dem ein Balusterschaft angesetzt ist. Dieser verjüngt sich zunächst in symmetrischer Entsprechung zum Diabolo, verbreitert sich dann aber im unteren Bereich zu einer deutlich runden Tropfenform. Direkt unter der bauchigen Stängelform schließt sich die nur leicht gewölbte Bodenplatte mit einer deutlichen Einbuchtung an. Die Karaffe besitzt einen sich ausstülpenden Rand, unter dem sich der Hals der Flasche etwas verengt, um sich dann in demselben weichen Schwung nach unten hin zu öffnen. Die dünnste Stelle des Halses wird durch einen aufgelegten Ring betont, der optisch mit der Fußgestaltung des Kelchglases korreliert, genauer mit dem markanten Übergang zwischen Diabolo und Schaft. Die Karaffe öffnet sich nach unten hin; die Außenlinie knickt unvermittelt ab, um sich dann in völlig gerader Linie nach unten zu öffnen. Kurz vor dem Boden bricht die Linie erneut ab, dieses Mal schließt sich eine nach innen einbuchtende, runde Linie an, die die Biegung des Halses spiegelt. Die Rundung wird jäh aufgehalten und vom waagrechten Flaschenboden abgelöst. Die Außenlinie lebt durch dieses Spiel von runden Biegungen, weichen Übergängen und geraden Linien. Der Winkel, den die gerade Wandung der Flasche aufweist, entspricht der Ausrichtung der Kuppa des Kelches in umgekehrter Richtung, wodurch beide Elemente des Kelchglases, die Kuppa mit ihrer geradlinigen Gestaltung und der unterteilte Fuß, auf intelligente Art und Weise einbezogen und reflektiert werden. Der Stopfen weist einen ovalen, nach oben hin spitz zulaufenden Umriss auf, der die Karaffe weniger geglückt ergänzt.

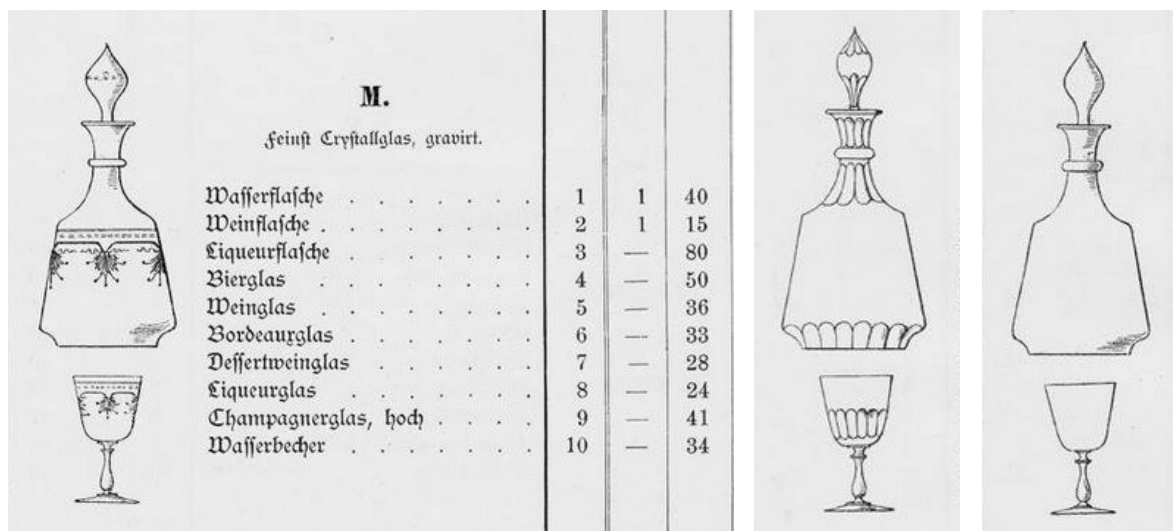


Abb. 52–54: *Service M*, *Service N* und *Service O* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880.

Die Gestaltung des Services weist formal noch Parallelen zu den Kelchgläsern des Biedermeier auf, was sich auch in der Dekorvariante mit Pflaumeckenschliff und besonders durch das Anbieten der glatten Ausführung, die die Schönheit der abwechslungsreichen Außenlinie würdigt, zeigt. Die gravierte Variante als *Service M* ist mit einem relativ schematischen, girlandenartigen Dekor verziert, der dem Service eine elegante Note verleiht und die Dynamik der Außenlinien durch die lineare Gestaltung auf angenehme Weise übersetzt und aufnimmt. Es ist bezeichnend, dass das Service, das in der

Preisliste von ca. 1882 mit der Nummer 6 als „Crystall gravirt mit Weinlaub“<sup>79</sup> und wieder in der Preisliste von ca. 1888–1890 mit identischer Ordnungsnummer und der handschriftlichen Formnummer 376 auftritt,<sup>80</sup> später nicht mehr mit dieser feinen, unaufgeregten Gravur, die den Dekorationen des Biedermeier noch stärker verpflichtet war, angeboten wird. Die nun verwendete historistische Weinlaubgravur dagegen stellt ein Versatzstück dar, das auf jede beliebige Form – und vor allem ohne inneren Bezugspunkt zu ihr – aufgeblendet werden konnte. Erst in der Preisliste von 1907 taucht das Service mit der ursprünglichen Bezeichnung *N* auf, hier wiederum mit einem Pflaumeckenschliff auf.<sup>81</sup> Es handelt sich hierbei nicht nur um eine Neuauflage eines Entwurfs aus der Übergangsphase zwischen Biedermeier und Historismus in der Zeit des Jugendstils, sondern ein Wiederrückführen auf die Synthese von Dekor und Form, die in einigen Stücken des Theresienthaler Jugendstils eine besondere Berücksichtigung erfahren sollte.

Mit einer weiteren erhaltenen Preisliste Theresienthals, betitelt mit ***Preis-Verzeichniss von Bier-, Wein- und Punsch-Servicen der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern***, zeigt sich Theresienthal ganz dem Historismus verpflichtet. Die Datierung erfolgt, parallel zu dem stilistisch offensichtlich differenten Angebot und analog zu der Preisliste von ca. 1873, anhand der wiederum abgedruckten Medaille von 1867. Bei der zeitlichen Verortung der Preisliste kann zunächst in Betracht gezogen werden, dass noch kein Hinweis auf die im Sommer 1882 in Nürnberg gewonnene Medaille gemacht wird;<sup>82</sup> man könnte also davon ausgehen, dass der breit angelegte Katalog vor oder womöglich auch eben zu dieser Gewerbeausstellung herausgebracht wurde. Buse sieht diese These noch bestätigt durch die Tatsache, dass im Oktober 1881 die Glashütte Köln-Ehrenfeld eine erste Preisliste mit historistischen Gläsern im altdeutschen Stil veröffentlichte und damit eine Reaktion anderer rivalisierender Glashütten und eben auch Theresienthals provoziert wurde.<sup>83</sup> Tatsächlich kann von einer Vorbildfunktion der Produkte Köln-Ehrenfelds für Theresienthals ausgegangen werden, wie später näher belegt werden wird. Eine hypothetische Datierung der Preisliste kann also zunächst auf um 1882 fokussiert werden, was mit dem veränderten Stil der Gläser selbst und dem Erscheinungsbild des Katalogs im Allgemeinen konform gehen würde. Die Preisliste gibt nicht mehr, wie in den vorhergehenden Verzeichnissen, schlicht lineare Querschnitte der angebotenen Gläser wieder, sondern zeigt bildhaft angeordnete Arrangements der einzelnen Service. Zu sehen sind immer mittig eine Kanne bzw. ein Krug für Bier oder Wein, rechts und links steht jeweils eines der zugehörigen Gläser, alle drei Gegenstände werden auf einem ebenfalls käuflichem Holzbrett stehend dargestellt. Alternativ werden sechs Einzelgläser in einem Holzgestell oder gleich ein komplettes Bowlenservice mit mehreren Gläsern abgebildet. Obwohl die Gläser noch immer in der zweidimensionalen Aufsicht gestaltet sind, werden doch teilweise Schattenwürfe und eine räumliche Staffelung der Objekte angedeutet; die vormals sachliche Darstellung ist damit einer stillebenartigen Präsentation gewichen. Stilistisch wirken

<sup>79</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1882, fol. 10, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 60 und S. 65.

<sup>80</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 25, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 37 und S. 42.

<sup>81</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 123.

<sup>82</sup> Allerdings spricht gegen diese Überlegung noch die Tatsache, dass die aufgrund von stilistischen Kriterien sicher später einzuordnende Preisliste von ca. 1888–1890 ebenfalls keinen Hinweis auf die 1882 gewonnene Medaille liefert. Womöglich hatte Theresienthal es Ende der achtziger Jahre als etablierte Firma es nicht mehr nötig, explizit auf die bereits erzielten Erfolge hinzuweisen. Jedenfalls erweitert sich der mögliche Datierungszeitraum mit dieser Überlegung zumindest in der Theorie nach hinten, nämlich bis vor die Herausgabe der Preisliste von ca. 1888–1890. Einer zeitlichen Annäherung an diese Preisliste steht allerdings die Überlegung Buses entgegen, dass die Preise in beiden Verzeichnisse äquivalent sind, was sich durch die bereits erwähnte Deflationskrise während der Gründerjahre erklärt. Vgl. Buse 2009 A, S. 49.

<sup>83</sup> Vgl. Buse 2009 A, S. 9–10 und S. 49.

die Entwürfe der Preisliste allerdings noch etwas unentschlossen: Die ca. fünfzig angebotenen Bier-service kombinieren sowohl Fußbecher als auch Bierseidel mit Karaffen, die teils an antike Formen erinnern und teils einfach die kleine Bierkrugform vergrößern. Der Zusammenhang zwischen den jeweiligen Gläsern und dem zugehörigen Krug erscheint allerdings nicht beliebig, sondern folgt tatsächlich immer einer gemeinsamen Formidee, z. B. weisen die Fußbecher des *Bierservice* 12 eine ähnlich bauchige Form auf wie die zugehörige Kanne.<sup>84</sup> Willkürlich erscheint allerdings die Auswahl des Dekors, der fast losgelöst von der Aussage der Form eklektizistisch auf die Gläser appliziert ist. So wirkt etwa der Mäander auf dem *Bierservice* 29 seltsam deplatziert, da dieses über den friesartigen Dekor als schablonenhaftes Versatzstück hinaus weder in Details noch formal weitere antike Anleihen aufweist.<sup>85</sup> Dass historistische, sprich altdeutsche Tendenzen nun bereits überwiegen, zeigen die sechs beworbenen Weinservice, von denen fünf Römerformen als Weinglas einsetzen und nur noch eines einen eigentlichen Weinkelch integriert.<sup>86</sup> Auch die Bowlen, deren Ausführungen im Register z. B. mit „Renaissance-Decor“ und „Grecqband“<sup>87</sup> benannt sind, sind als historistische Entwürfe einzuordnen; ebenso sprechen die angebotenen Glasfarben eine eindeutige Sprache, da außer Transparentglas nur Grün und Hellgrün offeriert wird.

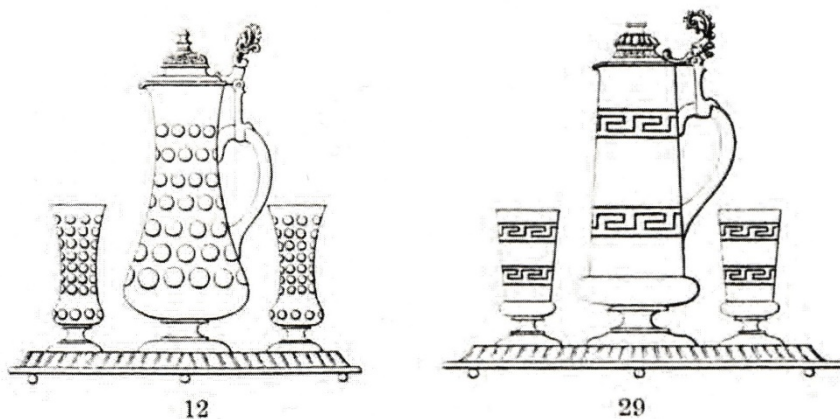


Abb. 55 und 56: Bier-Service 12 und 29 aus der Preisliste Theresienthal ca. 1882.

Die nachfolgende Preisliste Theresienthals demonstriert nun die volle Bandbreite des historistischen Repertoires der Glasfabrik und wurde wohl deshalb bereits mehrfach veröffentlicht;<sup>88</sup> die Entstehungszeit des Katalogs, überschrieben mit **Preis-Verzeichniss von Bier-, Wein-, Liqueur- & Punschservicen, Pokalen, Römern und Vasen der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern**, lässt sich auf die achtziger bzw. neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts einkreisen. Zunächst kann die Drucklegung anhand der Formnummern und mittels der von Warthorst eingeführten und eingangs bereits ausführlichen Hypothese auf um 1890 – die Formnummern der Preisliste enden bei 580, also lägen rein rechnerisch ca. dreizehn Jahre zwischen der vorliegenden Preisliste und der Preisliste von 1903 –<sup>89</sup> festgelegt werden. Während Buse jedoch eine wahrscheinliche Ent-

<sup>84</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1882, fol. 2, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 52.

<sup>85</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1882, fol. 5, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 55.

<sup>86</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1882, fol. 10, zitiert nach: Buse 2009 A, S. 60.

<sup>87</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1882, Reg., zitiert nach: Buse 2009 A, S. 65.

<sup>88</sup> Gropplero 1988 A, S. 203–266; Buse 2007 A, S. 16–78.

<sup>89</sup> Vgl. Buse 2007 A, S. 13.

stehungszeit zwischen 1890 und 1895 annimmt,<sup>90</sup> sieht Warthorst einen Zusammenhang zu der Münchener Ausstellung von 1888, die einen geeigneten Anlass für die Herausgabe einer neuen Preisliste abgegeben hätte; für andere Glashütten, wie Köln-Ehrenfeld oder Buchenau, ist dieser Zeitpunkt für die Veröffentlichung aktueller Kataloge belegt.<sup>91</sup> Gropplero di Troppenburg erwähnt als Datierungsvorschlag lediglich den etwas früher angelegten Zeitraum 1880–1890,<sup>92</sup> wobei unklar bleibt, auf welcher Basis diese These fußt und ob der Autorin weitere Preislisten als Vergleichsobjekte bekannt waren. Im Folgenden wird die Preisliste deshalb mit der wahrscheinlichen Entstehungszeit von ca. 1888–1890 angegeben.

Der mehr als sechzig Seiten umfassende Katalog wiederholt zunächst sämtliche Bierservice aus der Preisliste von 1882, ergänzt aber noch weitere Entwürfe und verdoppelt damit die Gesamtzahl auf fast achtzig verschiedene Bierservice. Auch bei Wein- und Bowlenservices werden die früheren Formen wieder aufgenommen und durch zahlreiche Entwürfe erweitert. Zusätzlich zu dem dominanten Gebrauchsglas nimmt die Preisliste noch andere Rubriken auf, wie mehr als dreißig Pokale, fast zwanzig unterschiedliche Vasen – also reine Ziergläser – und Römer als Einzelgläser. Besonders an diesen lässt sich die stilistische Orientierung am Altdeutschen deutlich wahrnehmen. Die Abbildungen selbst wirken wiederum ein Stück weniger schematisch und hinterlassen aufgrund der nun üppig verwendeten Schlagschatten und der lockeren zeichnerischen Linienführung einen bildhaften Eindruck. Vor allem bei den geschliffenen Gläsern wirkt diese fast malerische Umsetzung vorteilhaft, weil so die Eleganz und die lichtbrechenden Qualitäten der Schliffmuster besser dargestellt werden können. Das Farbenrepertoire hat sich ganz auf die im Historismus beliebten Braun- und Grünnuancen verlegt (Grün, Hellgrün, Saftgrün, Antikgrün, Bernstein, Grau), während die aufgelegten Dekore auch in den lichtereren Farben Blau, Gelb, Amethyst und Aquamarin auftreten können. Überhaupt treten nun verstärkt am Ofen aufgelegte Verzierungen und auch malerische Email-Dekore neben den bisher recht dominanten Schliff und die stets gepflegte Gravur; für beide Veredelungstechniken sollte Theresienthal während des Historismus besonderen Ruhm erlangen.

Ein ebenfalls undatierter Nachtragskatalog namens ***Nachtrag zum Preis-Verzeichniß von Bier-, Wein-, Liqueur- & Punsch-Servicen, Dessert-Servicen, Pokalen, Römern, Vasen und diversen Gegenständen der Theresienthaler Crystalglasfabrik bei Zwiesel in Bayern***, der von Marita Haller und auch Warthorst auf um 1893, also womöglich im Kontext der Weltausstellung in Chicago, verortet wird,<sup>93</sup> bezieht sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Preisliste von ca. 1888–1890. Insofern kann ein Entstehungszeitraum nach 1890 als gesichert angenommen werden. Von besonderem Interesse ist, dass die malerischen Dekore hier nicht mehr nur angedeutet werden, sondern zeichnerisch detailliert ausgeführt werden; thematisch wiegen hierbei neben den üblichen Wappen und ornamentalen Verzierungen auch immer mehr figürliche Darstellungen vor, wie z. B. Darstellungen von Rittern und Landsknechten oder auch Jagdstücke.

<sup>90</sup> Vgl. Buse 2007 A, S. 14.

<sup>91</sup> Vgl. Warthorst 2008 B, S. 86–87.

<sup>92</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 203.

<sup>93</sup> Vgl. Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893]. Siehe auch Warthorst 2008 B, S. 86–87.

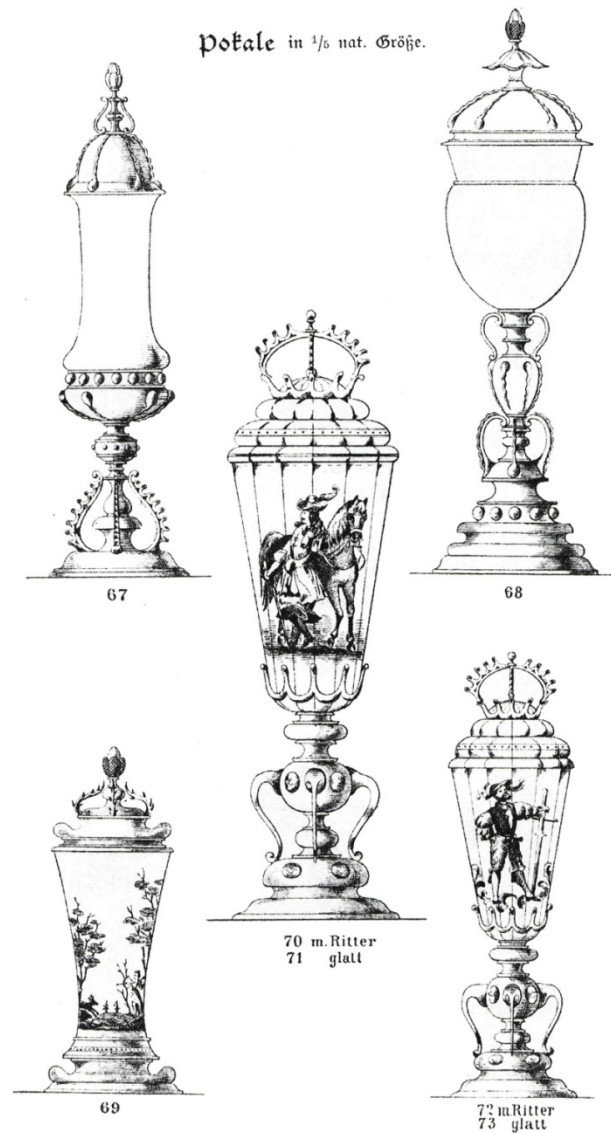


Abb. 57: Pokale mit figürlichen Motiven aus der Preisliste Theresienthal ca. 1893.

Die Existenz einer weiteren Preisliste, von der bislang kein originales Exemplar erhalten bzw. bekannt ist, kann nach einer Hypothese von Warthorst aufgrund der Nummerierungen der Formen in den beiden Preislisten von ca. 1893 und 1903 angenommen werden.<sup>94</sup>

Beispiel: Der Römer mit der Formnummer 539 wurde mit der Ordnungsnummer 10 in der Preisliste bei Gropplero 1888 [Preisliste ca. 1888–1890] angeboten. Derselbe Römer erscheint mit der Ordnungsnummer 48 auch in dem Nachtrag von wahrscheinlich 1893 [Preisliste ca. 1893]. Und nun die Überraschung: Er ist darüber hinaus noch mit der späten Ordnungsnummer 128 [in der Preisliste 1903] nachzuweisen. Daraus ergeben sich die folgenden Konsequenzen: 1. Der Nachtrag zu der Preisliste bei Gropplero 1888 von wahrscheinlich 1893 endet nicht mit der Seite 35 und der Ordnungsnummer 73, sondern es gab noch zwei weitere Seiten 36 f., die dann von dem Römer mit der Formnummer 854 und der Ordnungsnummer 74 bis zu dem bereits genannten Römer mit der Formnummer 539 und der Ordnungsnummer 128 gereicht hätten. 2. Wahrscheinlich aber ist mit einem zweiten Nachtrag zu der Preisliste bei Gropplero 1888 zu rechnen,

<sup>94</sup> Vgl. Warthorst 2008 B, S. 87.

der dann erst zu der Ausstellung Nürnberg 1896 oder kurz danach publiziert worden wäre. Er kann allein aus der Preisliste von 1903 erschlossen werden und liegt im Original bis dato nicht vor.<sup>95</sup>

Falls dieses denkbare Verzeichnis tatsächlich gedruckt worden ist, könnte es auf um 1896 im Zusammenhang mit der Gewerbeausstellung in Nürnberg datiert werden und würde damit die letzte Preisliste unter der Leitung Michael von Poschingers darstellen, bevor er Theresienthal seinem einzigen Sohn Egon anvertraute.

### 6.3.2. Suche nach Entwerfern II – M. Poschinger / Seitz / Keller-Leuzinger / Kaufmann / Pietsch

Im Laufe des Historismus wurde das Entwerfen von Kunstobjekten und Gebrauchsgegenständen zwar allmählich als künstlerisch zu würdigender und bewertender Vorgang wahrgenommen; es kam im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu Kooperationen von Firmen und externen Künstlern bzw. Musterzeichnern. Für die Frage nach den entwerfenden Persönlichkeiten gibt es aber für die große Masse der hergestellten Waren bei vielen Glashütten, wie auch bei Theresienthal keine gesicherten Nachweise. Insbesondere die Rolle der Glashüttenherren bzw. Direktoren kann wohl auch im Sinne einer kreativen Leitung verstanden werden, die die Gesamtlinie der Kollektion prägten, wobei nicht klar ist, wie weit sie tatsächlich in den einzelnen Entwurfsprozess involviert waren. Gemeinhin wird einfach angenommen, dass die Leiter auch tatsächlich Zeichnungen anfertigten, wie es für Franz Steigerwald bereits belegt wurde. Bruno Mauder beschreibt den Sachverhalt folgendermaßen:

Da die Hüttenbesitzer sich damals sehr um ihre Betriebe kümmerten, sicher auch der eine oder andere weiter ging und nicht nur leitete, sondern recht oft überall selbst mit eingriff, mithalf und mitwirkte, davon ist oft die Rede. Mancher Gedanke wird auch von diesen stammen, denn auch sie kannten alle Möglichkeiten. Geistige Anregungen werden sie ebenfalls stets gegeben haben.<sup>96</sup>

Hier klingt bereits an, dass der entwerferische Prozess nicht auf eine Person beschränkt sein musste, sondern auch das gemeinschaftliche Erarbeiten und Beraten zwischen Leiter und Mitarbeitern, zu hervorragenden Ergebnissen führen konnte. Die Funktion des Hüttenherrn, der „Anregungen“ gab und so eine lenkende Instanz einnahm, konnte sich also sowohl auf den ganzen als auch nur auf einen Teil des komplexen, kreativen Prozesses beziehen. Die Mitarbeiter, die daran ebenfalls Anteil hatten, wären sicher unter den zeichnerisch vorgebildeten Graveuren und Malern der Glashütte zu suchen, konnten aber auch aus anderen glashandwerklichen Sparten stammen. Gernot Merker konstatiert, dass es für die ostbayerischen Glashütten sogar ein besonderes Merkmal gewesen sei, interne Mitarbeiter als Entwerfer zu nutzen: „In alten Hütten war es oft die Aufgabe des Graveurs, neue Glasformen auszudenken, übernommene zu entwickeln, denn er konnte zeichnen. In den Bayerwaldglashüt-

<sup>95</sup> Warthorst 2008 B, S. 87. Siehe für den Römer auch Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 64: Nr. 10, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 67 und S. 71, Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 34–35, zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893], sowie Preisliste Theresienthal 1903, Taf. I: Nr. 10/539, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 83 und S. 91: „Römer, Ringelfuss mit blauen Rosetten“.

<sup>96</sup> Mauder 1928 A, S. 30.



ten spricht man noch heute vom Zeichner [...].“<sup>97</sup> Für manche Glasfabriken wie die Harrach'sche Hütte<sup>98</sup> und die Josephinenhütte<sup>99</sup> ist sogar der Betrieb einer eigenen Zeichenschule belegt,<sup>100</sup> in der die eigenen Mitarbeiter aus- und fortgebildet wurden, um das firmeneigene Potenzial optimal ausschöpfen zu können. Auch für Köln-Ehrenfeld ist belegt, dass Versuche unternommen wurden, die eigenen Glasbläser künstlerisch zu schulen.<sup>101</sup> Im Zusammenhang mit der Nürnberger Ausstellung von 1882, bei der Theresienthal hochgelobt wurde, macht der Berichterstatter Franz Graf eine Bemerkung, die für die Frage, inwieweit auch in Theresienthal firmenintern gefördert wurde, von Interesse sein könnte:

Das Glas, welches seither im bürgerlichen Haushalte nur als nothwendiges Uebel, als leicht zerbrechliches, wesenloses Etwas figurirte, es hat nunmehr plötzlich Form, Farbe, es hat Leben bekommen [...]. [...] die Trinkgefäße, sie haben im Allgemeinen [...] an Handlichkeit und Gebrauchsfähigkeit nur gewonnen [...]! Das Verdienst aber, in Bayern in dieser Beziehung Bahn gebrochen, die richtigen Künstler herangezogen und herangebildet zu haben, dieses Verdienst gebührt unbestritten der Theresienthaler Fabrik.<sup>102</sup>

Gropplero di Troppenburg zieht bei dieser besonders hervorgehobenen Kombination von Gebrauchsfreundlichkeit mit Schönheit der Theresienthaler Gläser in Betracht, dass Michael von Poschinger im Gegensatz zu anderen bayerischen Fabrikanten bereits fremde Entwerfer am Entstehungsprozess beteiligt habe.<sup>103</sup> Bei genauem Lesen jedoch liegt der Fokus aber nicht auf dem Heranziehen, sondern auf dem Heranbilden, wie Graf es formuliert, denn bei einer Zusammenarbeit mit bereits ausgebildeten Musterzeichnern oder sogar angesehenen Künstlern wäre dieser zweite Schritt überflüssig und sicher nicht erwähnenswert. Es ist also wahrscheinlich, dass Graf meinte, man wäre in Theresienthal besonders geschickt dabei gewesen, die richtigen, also geeigneten, Talente aus dem firmeneigenen Mitarbeiterstamm, womöglich auch dem Nachwuchs auszuwählen und zu fördern.

In einem weiteren Bericht werden die in Nürnberg gezeigte Gläser mit Schliff und Gravur unter dem Gesichtspunkt der Formgestaltung kritisiert: „Die Formen hingegen, welche den modernen Bedürfnissen entsprechen, dürften hin und wieder etwas mehr Eleganz haben. Man vermisst bei Ihnen den Entwurf einer Künstlerhand [...]. Dieser veredelnde Einfluß tüchtiger Künstler fehlt bei den Krystallgläsern.“<sup>104</sup> Auch in dieser Quelle wird nicht deutlich, ob Kunsthandwerker oder Entwerfer gemeint sind. Im Zusammenhang mit der Münchener Ausstellung von 1888 ist in einem zeitgenössischen Bericht zu lesen:

<sup>97</sup> Merker 1987, S. 10–11.

<sup>98</sup> Vgl. Gropplero 1979, S. 1675 und Gropplero 1988 A, S. 50.

<sup>99</sup> Vgl. Želasko 2005, S. 13, insb. Anm. 25.

<sup>100</sup> Vgl. auch Wesenberg 1977, S. 16.

<sup>101</sup> Vgl. Schack 1974, S. 230–231.

<sup>102</sup> Vgl. Graf 1882.

<sup>103</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 168.

<sup>104</sup> N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas], S. 1. Diese Kritik schließt ausdrücklich die altdeutschen Gläser mit Emailmalerei aus, die die bei den geschliffenen und gravierten Gläsern bemängelte künstlerische Durchbildung besitzen. In einer folgenden Passage heißt es: „Herr v. Poschinger, der es sich schon so viel hat kosten lassen, um ein ganzes Heer tüchtiger Maler um sich zu sammeln, wird hoffentlich nicht auf halbem Wege stehen bleiben, sondern auch die Glasgravur in seiner Fabrik auf die gleiche Höhe bringen, wie die Emailmalerei.“ Der im obigen Zitat ausgelassene Text lautet: „Man vermisst bei ihnen den Entwurf einer Künstlerhand, der an den vorhin besprochenen Sachen überall durchzusehen war, ganz abgesehen von den alten Vorbildern; namentlich scheint die Hand des jüngst verstorbenen genialen Architekten Adolf Seder gerade die reizendsten Sachen entworfen zu haben. Dieser veredelnde Einfluß tüchtiger Künstler fehlt bei den Krystallgläsern.“ Dieser Hinweis ist nicht etwa falsch zu verstehen: Adolf Seder (1842–1881) war im Bayerischen Kunstgewerbeverein aktiv und für zahlreiche kunstgewerbliche Bereiche entwerferisch tätig. Es sind aber keine Glasentwürfe, auch nicht für Theresienthal belegt. Vgl. zu Seder auch Holland 1891.

Der Besitzer des weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannten Etablissements, Hr. Commerzienrath M. v. Poschinger, scheut keine Opfer, um den Weltruf der Theresienthaler Krystallglasfabrik aufrecht zu erhalten und stehen derselben vorzügliche Künstler als geistige und technische Mitarbeiter zu Seite. Die Firma [...] beschäftigt 195 Arbeiter [...].<sup>105</sup>

Hier werden in einem Atemzug die Begriffe Künstler – ohne Nennung von Namen –, Mitarbeiter und Arbeiter aufgezählt, so dass nahe liegt, dass es sich um interne Entwerfer bzw. Kunsthandwerker handelt. In einer weiteren Quelle von 1893 wird sogar der Begriff des Künstlers völlig synonym zum Glasmaler gebraucht.<sup>106</sup> Dass in Theresienthal während des Historismus – wohl aber auch darüber hinaus – der Entwurfsvorgang von den hauseigenen Kunsthandwerkern mitbestimmt, zumindest aber mitgetragen worden sein muss, bestätigt Bruno Mauder retrospektiv:

Die Formen sind durchwegs von prächtiger Art und lassen erkennen, daß Künstler und Fachmann noch untrennbar miteinander verbunden waren. Was uns an den damals aus der Theresienthaler Glashütte hervorgegangenen Arbeiten besonders interessiert, sind die außergewöhnlich guten Proportionen der Gefäßformen. Sie verraten nicht nur den geschickten Techniker, sie zeigen auch, daß der entwerfende Künstler mit dem Material gut vertraut war; denn nur so konnten diese auf so hoher Stufe der Glasmachertechnik stehenden Schöpfungen entstehen.<sup>107</sup>

Die Rolle, die **Johann Michael von Poschinger jun.**<sup>108</sup> in Theresienthal spielte, ist entsprechend nicht exakt zu belegen, aber als maßgeblich einzustufen. Mauder beschreibt dessen Herangehensweise 1928, wie folgt: „Sein Streben war, nicht mechanisch nachzuahmen; er wußte auch neue Wege zu finden.“<sup>109</sup> Mit seiner Leitung war demnach ein Wille zur Innovation verbunden, der über das bloße Kopieren fremder und tradiertter Formen hinausging. Gropplero di Troppenburg macht deutlich, dass man sich in diesem Bereich nur auf Hypothesen stützen kann, formuliert dann aber recht eindeutig: „Den größten Teil entwarf Poschinger selbst, aber es ist anzunehmen, daß er mehr fremde Künstler heranzog, als die, die ermittelt werden konnten.“<sup>110</sup> Die einzige zeitgenössische Quelle, die ein etwas genaueres Licht auf Michael von Poschinger wirft, ist ein Nachruf auf ihn von der Hand eines unbekannten Autors, der 1908 in der Zeitschrift *Kunst und Handwerk* erschien. Darin werden auch die schulischen und familiären Voraussetzungen Poschingers geklärt:

Michael v. Poschinger war geboren zu Frauenau (bei Zwiesel), besuchte die Mittelschulen in Passau und das Polytechnikum in München und übernahm (1852) als ältester Sohn die Bewirtschaftung des ausgedehnten Wald- und Hüttenbetriebes in Frauenau, da sein Vater als Landtagsabgeordneter und Mitglied des Zollparlaments in Frankfurt den größten Teil des Jahres hindurch in Anspruch genommen war.<sup>111</sup>

Zwei Aspekte sind hierbei von Relevanz: Zunächst erhielt Poschinger durch den – leider nicht näher beschriebenen oder datierten – Besuch der Polytechnischen Schule, dem Vorläufer der heutigen Technischen Universität München, eine technisch fundierte Ausbildung. Des Weiteren leitete er schon

<sup>105</sup> Vgl. N. N. 1888 [Glasindustrie].

<sup>106</sup> Vgl. N. N. 1893 [Besuch in Theresienthal].

<sup>107</sup> Mauder 1928 B, S. 593.

<sup>108</sup> Der Einfachheit halber beschränke ich mich im Folgenden auf die übliche Kurzform Michael von Poschinger.

<sup>109</sup> Mauder 1928 B, S. 595.

<sup>110</sup> Gropplero 1988 A, S. 53.

<sup>111</sup> N. N. 1908 [Nekrolog Poschinger], S. 282.

im Alter von achtzehn Jahren, mehr oder weniger eigenverantwortlich, den väterlichen Betrieb in Frauenau und damit eine der ältesten und wichtigsten Glashütten Deutschlands. Poschinger war folglich verantwortungsbewusst und zuverlässig. Er wurde von seinem Vater früh in die Geschäftsleitung mit eingebunden und trat von Anfang an auch in Theresienthal als Partner und Teilhaber auf.<sup>112</sup> Es erklärt sich nun, wie er ab 1863 alleine Theresienthal zu neuen Erfolgen führen konnte, da er ja schon mehr als zehn Jahre lang die Leitung eines ähnlichen Betriebs übernommen hatte. Er verfügte also über einen reichen Erfahrungsschatz, was wirtschaftliche und technische Faktoren anging, vermutlich aber auch in Bezug auf ästhetische Voraussetzungen der Glasherstellung. In dem bereits erwähnten Geschäftsschreiben, mit dem sich Michael von Poschinger 1861 gemeinsam mit seinem Vater bei den Kunden Theresienthals vorstellte, ist deutlich beschrieben, welche Zielsetzung für die Neupositionierung der Glashütte verfolgt wurde:

Die Fabrik wird liefern: Alle Hohlwaren in den neuesten und elegantesten Formen; Tafel- und Sturzglas in allen Größen, Formen und Farben; und Mousselinefensterglas in verschiedenen Zeichnungen. – Namentlich werden sich Hohlglas durch Geschmack und Neuheit in den Formen und Gediegenheit der Farben, und Tafelglas – nach besonderer Methode erzeugt – durch großen Glanz und Reinheit vortheilhaft auszeichnen.<sup>113</sup>

Im Bereich des Hohlglases war Michael von Poschinger bewusst, dass neben der Qualität des Glases, sprich der Reinheit des klaren Glases bzw. der Schönheit des Farbglases, auch die Formgebung eine elementare Rolle spielt. Mit dem Stichwort der Neuheit wird zudem angedeutet, dass man aktuelle Moden und Strömungen kannte und aufgreifen wollte.<sup>114</sup> Die historistische Blüte Theresienthals erfolgte in den siebziger bis achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts: „Bei dem Aufschwung des Kunstgewerbes Ende der 70er Jahre, wandte sich Michael v. Poschinger, angeregt durch seine Frau Heriberta, geb. Steigerwald [...] der Herstellung von künstlerischen Gebrauchs- und Luxusgläsern zu; damit wirkte er für ganz Deutschland bahnbrechend.“<sup>115</sup> Die zentrale Unterstützung seiner Ehefrau **Henriette von Poschinger** soll noch an anderer Stelle besprochen werden; von Interesse ist hier aber, dass der Anteil Michael von Poschingers an der Ausrichtung der Kollektionen Theresienthals im aufkommenden altdeutschen Stil als wesentlich beschrieben wird.

In dem Nekrolog auf Michael von Poschinger wird noch ein weiterer Hinweis auf die Kooperation Poschingers mit Entwerfern – also keinen angestellten Musterzeichnern, sondern unabhängigen Künstlern – gemacht, die Zeichnungen für Theresienthaler Gläser geliefert haben sollen. „Zu den Künstlern, die ihm dabei an die Hand gingen, zählen u. a. Rudolf Seitz und Keller-Leuzinger (weitere Namen von Bedeutung konnten leider nicht in Erfahrung gebracht werden).“<sup>116</sup> Der Hinweis im Nachruf bezieht sich hier ausdrücklich auf den bekannten **Rudolf von Seitz** (1842–1910), der einer alteingesessenen Münchener Handwerkerfamilie entstammte und nach seiner Ausbildung bei Carl von Piloty (1826–

<sup>112</sup> Vgl. ATG; Brief von Michael von Poschinger sen. an Kunden Theresienthals vom April 1861.

<sup>113</sup> ATG; Brief von Michael von Poschinger sen. an Kunden Theresienthals vom April 1861.

<sup>114</sup> In einem Firmenkatalog der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts werden Michael von Poschinger weitere Neuerungen zugeschrieben: „Unter seiner Leitung entstanden wunderbare Kelche im Renaissance-Stil, zarte Gebilde aus klarem und gefärbtem Kristall. Er nahm unter anderem auch Überfangglas in den Bereich der Theresienthaler Fertigung auf und ließ so ausgezeichnet geschliffenes Glas herstellen, daß es kaum noch Kunstfertige gibt, die solche Schliffarbeit nachahmen können.“ Vgl. BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 86; Preisliste Theresienthal ca. 1960, S. 1.

<sup>115</sup> N. N. 1908 [Nekrolog Poschinger], S. 282.

<sup>116</sup> N. N. 1908 [Nekrolog Poschinger], S. 282–283.

1886) zu einem der regional bedeutendsten Maler und Illustratoren aufstieg. Seitz orientierte sich in seinen, meist dekorativen Werken, an der deutschen Renaissance und führte zahlreiche malerische und architektonische Ausstattungsprojekte durch, z. B. gestaltete er als Konservator des Bayerischen Nationalmuseums die Präsentation und Aufstellung der Exponate in den Ausstellungsräumen. Er war ebenfalls engagiertes Mitglied des Bayerischen Kunstgewerbevereins und ab 1888 Professor an der Münchener Kunstakademie. Für ihn sind zahllose Entwürfe für Kunstobjekte und Gebrauchsgegenstände belegt, wobei er in verschiedensten Materialien arbeitete und sich dabei – allerdings wohl eher im untergeordneten Maße – auch dem Glas zuwandte. In seinem Nachruf auf Seitz verweist Josef von Schmaedel auf „den charakteristischen Entwurf zu einem Bier-(Liter-) Glase“, <sup>117</sup> den Seitz ausgeführt haben soll. Ein weiterer Hinweis des Kunsthistorikers Pazaurek stellt die Verbindung zwischen Seitz und Theresienthal her:

Es ist doch gewiß bezeichnend, wenn man bei besonderen Anlässen immer wieder ganz neue Garnituren glaubte schaffen zu müssen, wie dies beispielsweise bei der Eröffnung des neuen Münchner Künstlerhauses geschah, für welche ein Service extra nach dem Entwurf des Professors Rudolf von Seitz angefertigt werden mußte. Die Ausführung besorgte die sich seit 1861 im Besitz der Familie von Poschinger befindliche Theresienthal Krystallglasfabrik [...]. <sup>118</sup>

Tatsächlich war Rudolf von Seitz der Vorstand des *Künstlerhaus-Vereins München* <sup>119</sup> und zudem freundschaftlich verbunden mit Gabriel von Seidl (1848–1913), der als Architekt für den am 29. März 1900 eröffneten Neubau des Künstlerhauses verantwortlich zeichnete. Beide Künstler führten zudem gemeinsam ein Atelier für Innendekoration. <sup>120</sup> Es erscheint aufgrund der Umstände plausibel, dass Seitz zu einem solchen Anlass gebeten oder beauftragt worden wäre, den Entwurf zu liefern. Theresienthal war zu diesem Zeitpunkt gerade in Bayern und München wieder zu einem namhaften Ruf gelangt und empfahl sich für die Ausführung der Gläser noch durch seine Erfolge auf den Industrieausstellungen von 1882 und 1896. Seitz und Seidl waren ebenso wie Henriette von Poschinger Mitglieder der Münchner Künstlergenossenschaft, <sup>121</sup> die als Bauherr des durch Überschüsse der *Internationalen Kunstausstellung* von 1897 finanzierten Projekts fungierte. Zu dieser Zeit stand die Kunstgenossenschaft unter der Präsidentschaft von Franz von Lenbach (1836–1904), was das Vorhandensein des sogenannten Lenbachzimmers in dem Neubau erklärt. Lenbach war wiederum mit Henriette von Poschinger – möglicherweise auch näher – bekannt. Angesichts der Tatsache, dass diese in Münchener Künstlerkreisen verkehrte, wäre eine Auftragsvergabe an Theresienthal durchaus nachvollziehbar; sichern lässt sich diese Aussage Pazaureks allerdings nicht. Über das Aussehen der Gläser kann nur gemutmaßt werden. Allerdings kann durch einen zeitgenössischen Bericht zur Architektur und Ausstattung des Künstlerhauses, der das dreitägige Fest zur Eröffnung beschreibt, belegt werden, für welchen konkreten Anlass die Gläser gestaltet worden sind.

<sup>117</sup> Schmaedel 1911, S. 191.

<sup>118</sup> Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 95–96; siehe auch Gropplero 1988 A, S. 55.

<sup>119</sup> Vgl. Schmaedel 1911, S. 203.

<sup>120</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 54.

<sup>121</sup> Vgl. *Mitglieder der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft im Jahre 1899, als sich zum letzten Mal der Hauptvorstand in Wien befand*, in: <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/verzeichnisse/%20allgemeine-deutsche-kunstgenossenschaft/anno1899/>, aufgerufen am 16.10.2014.

Bei dem Prunkmahle, wie es ähnlich wohl seit Jahrhunderten nicht gefeiert wurde, warteten langgelockte Pagen auf; dunkle Söhne des Orients in prächtigen Gewändern servierten die Gerichte, die zuvor in prächtigem Aufbau zunächst vor der Ehrentafel niedergestellt wurden, ein Chor herrlich zu schauender Frauen kredenzte den Wein in eigens von Professor Seitz geschaffenen Gläsern, und jeweils dem Charakter oder der Herkunft der Speisen entsprechende Musikstücke hoben diesen seltenen materiellen Genuß zu einem künstlerischen Fest.<sup>122</sup>



Abb. 58: Festsaal im Münchener Künstlerhaus, eingedeckt für die Eröffnungsfeier, 1900.

Es handelte sich folglich um ein Weinservice für ein gesetztes Festessen, das also Weinkelche oder -römer mit passenden Karaffen oder Flaschen zum Ausschanken beinhaltete. Da die Schilderung des Festmahls den Eindruck einer durchkomponierten Choreographie hinterlässt, wäre es auch denkbar, dass analog zu den zehn verschiedenen Gängen<sup>123</sup> auch andere Getränke bzw. weitere Weine serviert wurden, was die Erweiterung des Service um andere Funktionsformen oder Größen nötig gemacht hätte, etwa Südweingläser oder Likörkelche und -karaffen. In den Berichten wird allerdings der Hersteller dieser Gläser nicht namentlich genannt. Angesichts der hohen Zahl der geladenen Gäste hätte es sich bei diesem Service nicht nur um einen prestigeträchtigen, sondern auch lukrativen Großauftrag gehandelt. Da das Material Glas für die Arbeiten von Seitz eher ungewöhnlich war, kann hier kaum von Typika für dessen Glasentwürfe ausgegangen werden. Die bei Schmaedel abgebildeten Zeichnungen, die Seitz zugesprochen werden, zeigen zudem Gläser mit Metallmontierung, bei denen die Gestaltung des Glases eine Nebenrolle gegenüber den üppigen Dekoren der Metallhalterungen spielt; das Glas bleibt – bis auf eine zarte und sehr zurückhaltende Gravur in einem Beispiel – undekoriert und hält sich somit formal und dekorativ im Hintergrund. Auch in einem Aufsatz über Seitz werden Gläser nach Entwürfen des Künstlers erwähnt:

<sup>122</sup> Bredt 1900, S. 332. Siehe auch Rambeck und Grassinger 2000, S. 19, sowie zu den Münchener Künstlerfesten im Allgemeinen Kat. Ausst. München 1988, S. 325–326.

<sup>123</sup> Vgl. N. N. 1900 [Münchener Künstlerhaus], S. 409.



[...] ein Gefäß aus Crystall mit reichem figürlichem Schmucke und Emailmalerei, [...], ein andermal die Versinnbildlichung der Zeit als bekrönenden Gliedes eines Gefäßes: ein jungfräulicher Körper, auf dessen Arm eine Schnecke daherkriecht, während auf dem anderen ein Vogel sich zum Fluge anschickt [...].<sup>124</sup>

Diese und weitere Beschreibungen verdeutlichen, dass es sich durchweg um Ziergläser ohne eigentlichen Funktionswert handelte, bei denen der formale und dekorative Fokus nicht auf dem Material und den Eigenheiten des Glases lag.<sup>125</sup> Wahrscheinlich war das eingangs erwähnte Service sowohl der einzige Seitz'sche Entwurf von Gebrauchsgläsern als auch die einzige Zusammenarbeit zwischen dem Münchener Künstler und Theresienthal. Ebenfalls ungewiss ist, ob die Entwürfe von Rudolf von Seitz auch über den Festakt hinaus in die Kollektion der Glashütte aufgenommen wurden und somit überhaupt in einem engeren Sinne von einer entwerferischen Tätigkeit des Künstlers für Theresienthal gesprochen werden kann.

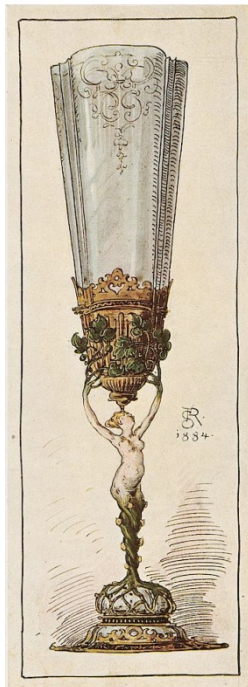


Abb. 59: Rudolf von Seitz: Aquarellierte Federzeichnung, Glasentwurf, 1884.

Abb. 60: Tongefäße und Gläser nach Entwürfen von Franz Keller-Leuzinger, 1880.

Der an zweiter Stelle angeführte **Franz Keller-Leuzinger** (1835–1890) war ursprünglich Ingenieur, allerdings mit einem besonderen zeichnerischen Talent. Seine Biographie liest sich eher ungewöhnlich, denn schon im Alter von zwanzig Jahren begleitete er seinen Vater nach Brasilien, um diesen bei Vermessungen für dortige Verkehrswege zu unterstützen;<sup>126</sup> bis 1870 lebte Keller-Leuzinger in Südamerika. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland gab er ein illustriertes Tagebuch unter dem Titel *Vom Amazonas und Madeira* heraus, das mit den darin enthaltenen, präzisen Zeichnungen einer ethnographischen Studie gleichkommt. Seine darauf folgende Zuwendung zum Kunstgewerbe galt zu-

<sup>124</sup> Vgl. Berlepsch, H[ans] E[duard] von, zitiert nach: N. N. 1888 [Seitz], S. 260.

<sup>125</sup> Vgl. auch die Abbildungen von Glasentwürfen bei Hupp 1911, S. 17, S. 18, sowie S. 21–24.

<sup>126</sup> Die biographischen Angaben sind entnommen aus: N. N. 1891 [Nekrolog Keller-Leuzinger], S. 24–27. Vgl. dazu auch Kat. Ausst. Hamburg 1977, S. 465; hier wird der Aufenthalt in Brasilien mit der Zeitspanne 1865–1870 angegeben.

nächst der Töpferei, für deren Entwürfe er auf der Münchener *Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung* 1876 ausgezeichnet wurde. Keller-Leuzinger nahm mehrere Lehrtätigkeiten an, u. a. in Karlsruhe und Hamburg. Ab 1880 arbeitete er in Stuttgart als Illustrator; 1886 schloss sich ein erneuter Aufenthalt in Brasilien an. Kurz nach seiner Rückkehr 1890 nach München starb der Künstler.

Keller-Leuzinger konzentrierte sich auf Entwürfe für Keramiken und Majoliken – trotz der zweifellos starken Eindrücke aus Südamerika – im Stil der deutschen Renaissance, teils mit Aufnahme von orientalischem geprägten Motiven.<sup>127</sup> Auch Entwürfe für Gläser sind nachweisbar; insbesondere sind von ihm für die Glasbläserei C.H.F. Müller entworfene Stücke im venezianischen Stil belegt.<sup>128</sup> In Georg Hirths *Das deutsche Zimmer der Renaissance* von 1880 findet sich eine Abbildung von mehreren Gefäßen, darunter auch Gläser im altdeutschen Stil, wie etwa Nuppenbecher und Römer, und grünen Gläsern mit venezianischen Anleihen; die Abbildungsunterschrift ordnet die Entwürfe eindeutig Keller-Leuzinger zu, allerdings ohne Nennung der ausführenden Firmen.<sup>129</sup> In Keller-Leuzingers Nachruf wird aber nicht eine etwaige Zusammenarbeit mit Theresienthal, sondern mit weiteren Glasfabriken genannt, nämlich: „Auch vielfach für Tritschler & Cie entworfen; ferner für die Glasfabrik von van Houten (Bonn.)“<sup>130</sup> Ein recht vager Hinweis findet sich in der *Vereinschronik* des Münchener Kunstgewerbevereins von 1882: „Im Glasfache sind es die Produkte der Firma Steigerwald, der Theresienthalerhütte des Herrn von Poschinger und Keller-Leuzinger's, welche in den Vordergrund treten.“<sup>131</sup> Diese Textstelle, die Groppler di Troppenburg als Beleg für eine Kooperation Theresienthals mit Keller-Leuzinger anführt,<sup>132</sup> kann aber auch konträr, d. h. im Sinne einer bloßen Aufzählung der drei Parteien, ausgelegt werden. Es können aufgrund fehlender Quellenlage keine sicheren Zuschreibungen gemacht werden; Groppler di Troppenburg verweist zudem auf Parallelen zwischen Entwürfen Keller-Leuzingers und Pokalen Theresienthals im altdeutschen Stil,<sup>133</sup> wobei betont werden muss, dass eine Ähnlichkeit in Form oder Dekor gerade in dieser Zeit des ständigen Plagiiens noch keinen Beleg für eine Zusammenarbeit darstellen kann.<sup>134</sup>

<sup>127</sup> Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1977, S. 465.

<sup>128</sup> Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 1977, S. 465–466 und S. 198: Kat. Nr. 328, sowie Kat. Ausst. Lemgo 1992, S. 73: Kat. Nr. 66 und Taf. 3. Siehe dazu auch Ricke 1978, S. 63: Nr. II/2 und S. 86: Abb. 32/2.

<sup>129</sup> Vgl. Hirth 1880, S. 36: Abb. 59: „Farbige Thongefäße und Gläser, ausgeführt nach Entwürfen von F. Keller-Leuzinger in Stuttgart.“

<sup>130</sup> N. N. 1891 [Nekrolog Keller-Leuzinger], S. 26.

<sup>131</sup> N. N. 1882 [Vereinschronik], S. 13.

<sup>132</sup> Vgl. Groppler 1988 A, S. 169.

<sup>133</sup> Vgl. Groppler 1988 A, S. 54, insb. Anm. 4–5.

<sup>134</sup> Groppler di Troppenburg verweist auf weitere Entwürfe Keller-Leuzingers, die hier kurz besprochen werden sollen. Es handelt sich allerdings bei allen abgebildeten Stücken um Entwürfe für Glas und nicht etwa für keramische Arbeiten, wie Groppler di Troppenburg wohl versehentlich anmerkt. Vgl. Groppler 1988 A, S. 54, insb. Anm. 4–5.

Zunächst taucht in Franz Meyers *Handbuch der Ornamentik* von 1888 eine Zeichnung eines Glases auf, die beschrieben ist mit „Moderner Humpen aus bemaltem braunen Glas. (Keller-Leuzinger.)“ Meyer 1983 [1927/1888], S. 388: Taf. 209, Nr. 9. Das Glas erinnert formal eher an einen Deckelpokal als einen Humpen; vergleicht man ihn mit den Pokalen, die in der etwa zeitgleichen Theresienthaler Preisliste ca. 1888–1890 angeboten werden, sind keine Parallelen zu erkennen. Ähnliches gilt für die bei Meyer abgebildete „Moderne Flasche aus gelbgrünem Glas nach Entwurf von Keller-Leuzinger.“ Meyer 1983 [1927/1888], S. 368: Taf. 199, Nr. 13 (Nicht etwa Nr. 3 wie bei Groppler di Troppenburg angegeben.)

In einer Ausstellung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe von 1977 wurden ebenfalls zwei Objekte gezeigt, die Keller-Leuzinger zugeschrieben werden können. Das im Katalog abgebildete Sektklas aus der Glasfabrik C.H.F. Müller nach einem Entwurf von Keller-Leuzinger steht ebenso wie die Produkte Theresienthals in Relation zu venezianischen Vorbildern und ihren spezifischen Fertigungstechniken. Aufgelegte Dekore und gedrehte Elemente werden hier mit einer hauchdünnen Kuppelwand kombiniert. Der Ausstellungskatalog definiert das Stück ferner als „Farbloses Glas; Ansätze aus blauem, rotem und gelbem Glas [...]“; Kat. Ausst. Hamburg 1977, S. 198: Kat. Nr. 328. Eine solche Mischung verschiedenfarbigen Glases ist für Theresienthal nicht belegt; im Allgemeinen weisen der Glaskörper und die Applikationen jeweils eine einheitliche Farbe auf.

Ein damals ausgestelltes keramisches Objekt ist in dem Katalog nicht abgebildet, weshalb ein Vergleich im Grunde nicht möglich ist. Die Beschreibung lautet: „Wandteller mit Reichsadler, Hamburg, 1877 [...] Die Schüssel wurde in der Ritz- und Maltechnik der alten Heimberger Bauernkeramik nach Angaben von Franz Keller-Leuzinger ausgeführt.“ Kat. Ausst. Hamburg 1977,

Gropplero di Troppenburg führt noch einen weiteren Künstler an, bei dem ein Zusammenhang mit Theresienthal möglich ist, nämlich den Maler **Hans Kaufmann** (1862–1949),<sup>135</sup> der in München die Kunstgewerbeschule und Akademie besuchte und danach an der Akademie des *Münchner Künstlerinnenvereins* lehrte. Er ist v. a. für seine Illustrationen in der satirischen Zeitschrift *Fliegende Blätter* bekannt, für kunstgewerbliche Entwürfe dagegen nicht.<sup>136</sup> Lediglich eine Zeichnung für einen Glaspokal ist überliefert, der aber die mangelnde Materialkenntnis Kaufmanns offenbart; Deckel, Kuppel, Stiel und Bodenplatte sind mit floralen, sich verästelnden Dekoren überzogen, wobei der Stiel zur Gänze aus einem stilisierten Zweig gebildet wird.<sup>137</sup> Das Glas ist so, wenn nicht unmöglich, doch sehr schwierig und aufwendig herzustellen und entspricht nicht den Konventionen des üblichen Herstellungsprozesses. Wenn Kaufmann also überhaupt für Theresienthal entworfen hat, konnte es sich nur um Sonderstücke handeln.

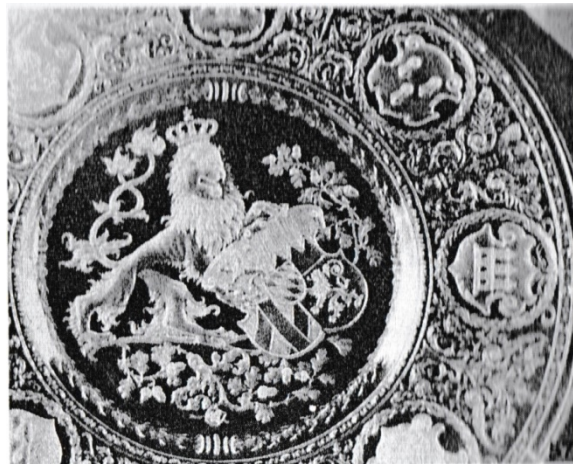


Abb. 61: Detail aus einem Wappenteller, Dekor entworfen von Hans Kaufmann und graviert von Karl Pietsch jun., Theresienthal, ca. 1888.

In der Chronik der *Deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung* in München von 1888 erwähnt Gmelin einen Wappenteller: „entworfen von H. Kaufmann, München, gravirt von C. Pietsch jun.“<sup>138</sup>, wobei sich die Entwurfsarbeit des Malers wohl auf die Zeichnung der Gravur und nicht etwa das Design der Form bezieht. Auch Alexander Schmidt beschreibt das Stück folgendermaßen: „Prunkschaale mit tiefem Reliefschnitt in der Rückseite, nach dem Entwurfe des Malers Hans Kaufmann von dem Glasgraveur C. Pietsch in Theresienthal gearbeitet“.<sup>139</sup> Diese knappen Hinweise stellen den einzigen Beleg für eine Kooperation Kaufmanns mit Theresienthal dar. Auf dem Werkstück ist zentral der bayerische Löwe mit dem Staatswappen eingraviert, während die Wappen der Hauptstädte der acht bayerischen Kreise auf dem breiten Rand zu sehen sind; voneinander getrennt werden sie durch ornamentale, an das Rokoko erinnernde Grottesken. Der Wappenteller fungierte auf der Münchener Ausstellung als Prunkstück und ist als Antwort auf die ebenfalls dort ausgestellten, für Lobmeyr typi-

S. 231: Kat. Nr. 388. Die Motive des Reichsadlers ist aber nach 1871 nichts so Ungewöhnliches, als dass durch sie auf einen Zusammenhang der Arbeit Keller-Leuzingers mit ähnlichen Motiven auf Theresienthaler Stücken geschlossen werden könnte.

<sup>135</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 43.

<sup>136</sup> Vgl. Ludwig et al. 1982, Bd. 2, S. 278.

<sup>137</sup> Glaspokal. Entworfen von H. Kaufmann, München., in: Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München, Jg. 36, 1886, Nr. 11/12, Taf. 31.

<sup>138</sup> Gmelin 1888 A, S. 303; siehe auch Gropplero 1988 A, S. 56.

<sup>139</sup> Schmidt A. 1889, S. 58.



schen, reich gravierten Schalen und Platten zu verstehen.<sup>140</sup> Bei dem Wappenteller, der bis 1929 im Bayerischen Nationalmuseum verwahrt wurde, handelt es sich laut Bestandskatalog um ein Geschenk für Prinzregent Luitpold von 1889.<sup>141</sup> Gropplero di Troppenburg erwähnt, dass der Teller anlässlich einer Huldigungsreise dem Prinzregenten in Theresienthal überreicht wurde.<sup>142</sup>

Der bereits im Zusammenhang mit dem 1888 ausgestellten Wappenteller erwähnte **Karl Pietsch jun.** (1853–1902) war als zeichnerisch geschulter Graveur prädestiniert für entwerferische Tätigkeiten innerhalb der Struktur einer Glashütte. Er stammte aus dem böhmischen Steinschönau und lernte das Handwerk bei seinem gleichnamigen Vater (1828–1883), der bereits in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts Stücke für Lobmeyr gravierte.<sup>143</sup> Auch sein Sohn Karl Pietsch jun. verstand sich als unabhängiger Kunsthandwerker und arbeitete, nach einem dreijährigen Aufenthalt in Amerika Anfang der siebziger Jahre, selbstständig für verschiedene böhmische Raffinerien. Ab 1887 war er als Meistergraveur fest in Theresienthal angestellt, wobei er auch weiterhin für Lobmeyr einzelne Aufträge ausführen durfte.<sup>144</sup> Karl Pietsch jun. widmete sich in Theresienthal neben dem figuralen Gravieren der Ornamentgravierung als Hauptaufgabenfeld.<sup>145</sup>

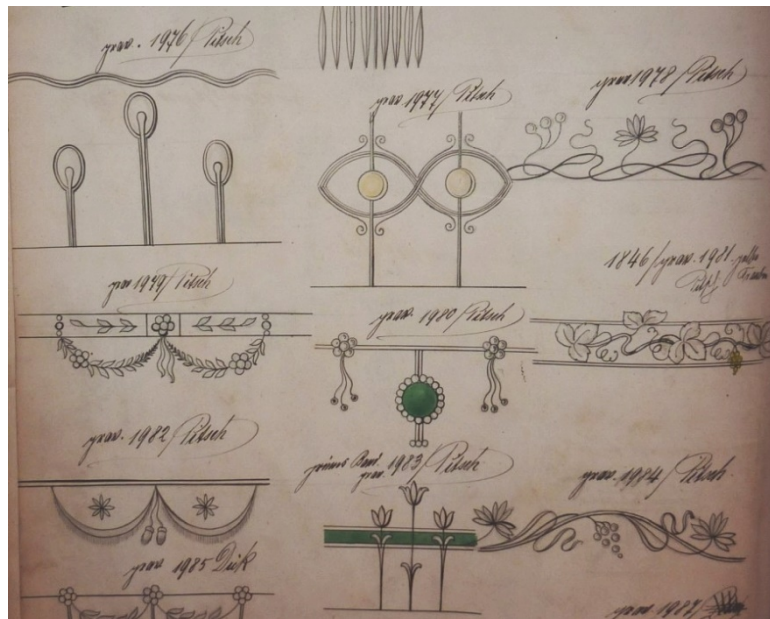


Abb. 62: Gravurdekore aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch, entworfen von Karl Pietsch jun., vermutlich 1900–1902.

<sup>140</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 171, sowie Abb. 57 und die zugehörige Beschreibung auf S. 285.

<sup>141</sup> Vgl. Kat. Mus. München 1909, S. 185, Kat. Nr. 2489: „Glasschale. Mit eingeschliffenen Wappen des Königreichs Bayern und der acht Kreise. Gefertigt als Geschenk für S. Kgl. H. des Prinzregenten 1889 (Saal 83).“ Vgl. Archiv des Bayerischen Nationalmuseums, Inv. Nr. G 684: „Prachtschale mit dem Wappen Bayerns und der Kreisregierungen. Geschenk an Prinzregent Luitpold, Kristallglas, geschliffen, Dm. 30 cm; am 20.06.1929 an Kronprinz Rupprecht zurückgegeben.“, zitiert nach: Kuenheim Stiftung et al. 2005, Literatur-, Quellen- und Bildnachweis, Abschnitt *Glas und Gloria*, o. S.

<sup>142</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 172.

<sup>143</sup> Vgl. Hartmann 2004, S. 144–145, Spiegl 1989, S. 42–43 und Gmelin 1888 A, S. 303; siehe auch im Zusammenhang mit der Wiener Weltausstellung von 1873 Cohausen und Poschinger 1874, S. 470: „In den Lobmeyr'schen Ateliers sind als Mitarbeiter durch die entsprechenden Medaillen geehrt worden die Herren: [...] C. Pitsch, Figurengraveur in Steinschönau [...]“ Karl Pietsch sen. hatte einen weiteren Sohn, Otto Pietsch (1868–1943), ebenfalls ein talentierter Glasschneider, der später an der Fachschule in Steinschönau lehrte und zwischen 1918 und 1933 künstlerischer Leiter von Lobmeyr in Steinschönau war. Vgl. Hartmann 2004, S. 149, Rath P. 1998, S. 76 und Schmidt R. 1925, S. 104. Er ist nicht zu verwechseln mit seinem eigenen, gleichnamigen Sohn (1895–1971), vgl. Hartmann 2004, S. 152–153.

<sup>144</sup> Vgl. Hartmann 2004, S. 147, Gropplero 1988 A, S. 56 und Schmidt R. 1925, S. 103–104. Karl Pietsch jun. war 1890 Cassier des Theresienthaler Theater-Dilettanten-Vereins; vgl. Haller R. 1987, S. 23.

<sup>145</sup> Vgl. Schmidt R. 1925, S. 104.

Es konnte belegt werden, dass er nicht nur nach Vorgaben gravierte, sondern selbst Dekore entwarf. In einem Theresienthaler Dekor-Musterbuch, das noch eine ausführlichere Betrachtung erfahren wird und auf den Zeitraum von ca. 1900 bis 1923 datiert werden kann, tauchen Gravurdekore mit dem Hinweis „Pitsch“ auf, was sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den noch bis zu seinem mit 49 Jahren recht frühen Tod 1902 in Theresienthal arbeitenden Karl Pietsch jun. bezieht.<sup>146</sup> Die darin abgebildeten Gravuren, zumeist Dekorbänder, haben durchgehend ornamentalen Charakter und lassen zum Teil die um die Jahrhundertwende zunehmende Auseinandersetzung mit den modernen Tendenzen des floral-dynamischen Jugendstils spüren, wie etwa bei der *Gravur 1978*. Am Beispiel dieses Graveurs, dessen Arbeit für Theresienthal wohl nur aufgrund seines großen handwerklichen Talents und des berühmten Familiennamens überliefert wurde, lässt sich aber gerade die Theresienthaler Praxis nachvollziehen, Kunsthandwerker auch als Entwerfer zu fördern und sie durch ein direktes Angestelltenverhältnis an sich zu binden.

Zusammenfassend muss also betont werden, dass nur marginale Belege für die Zusammenarbeit Theresienthals mit externen Entwerfern existieren. Wenn überhaupt solche Gläser nachweisbar sind, handelt es sich um Sonderstücke für spezielle Anlässe oder Zierglas und nicht die eigentliche Kollektion. Helmut Ricke schätzt allerdings angesichts der hohen Qualität der Formentwürfe und der Formenvielfalt Theresienthals ein, dass es nicht genügt haben würde,

sich nur auf das handwerkliche Geschick des eingesessenen Mitarbeiterstammes zu verlassen. Um auf den zahlreichen Kunstgewerbeausstellungen der Zeit bestehen zu können [...], mußte die Hilfe ausgebildeter Künstler und Kunstgewerbeentwerfer in Anspruch genommen werden. Neben dem Hüttenbesitzer Michael von Poschinger und seiner Gattin Henriette [...], waren unter anderem der Münchner Maler und Innenarchitekt Rudolf von Seitz [...] und der vielseitige Franz Keller-Leuzinger [...] als Entwerfer für die bayerische Hütte tätig. Ihr Anteil an der Produktion der Hütte ist heute noch nicht im einzelnen zu bestimmen. Sie werden sich nicht nur den großen Prunkobjekten gewidmet haben, die im Zentrum jeder Ausstellung standen, sondern auch den zahlreichen sorgsam aufeinander abgestimmten Tafelservicen, deren Entwicklung zu den großen eigenständigen Leistungen der Epoche des Historismus gezählt werden muß.<sup>147</sup>

In diesem Hinblick könnte – da, wie zuvor eruiert, die Ausmaße des Engagements von Seitz und Keller-Leuzinger nicht konkreter zu bestimmen sind und aufgrund der Quellenlage eher als untergeordnet erscheinen – noch erwägt werden, ob die bereits zitierte, zeitgenössische Quelle nicht wortwörtlich zu verstehen ist, wenn sie erläutert: „Zu den Künstlern [...] zählen u. a. Rudolf Seitz und Keller-Leuzinger (weitere Namen von Bedeutung konnten leider nicht in Erfahrung gebracht werden).“<sup>148</sup> Es gab also möglicherweise nicht nur diese beiden Künstler, sondern noch weitere – nicht zwangsläufig externe – Entwerfer für Theresienthal, die entweder damals genauso unbekannt waren wie heute oder deren Namen zumindest damals keinen so hohen Bekanntheitsgrad besaßen, dass sie der Erwähnung wert gewesen wären. Diese Namen zu benennen, wird bis auf Weiteres ein Desiderat der Forschung blei-

<sup>146</sup> Noch in einem Theresienthaler Belegschaftsbuch von 1925 ist ein Mitglied der Familie Pietsch, womöglich die Ehefrau des verstorbenen Karl Pietsch jun., aufgeführt: „Pietsch, Antonie, Geburtsdatum: 13.7.50, Geburtsort: Steinschönau, Wohnort: Theresienthal, Beschäftigungsart: Tagelöhnerin, Eintritt: 25.6.24“; BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 51; Belegschaftsbuch, um 1925, fol. 17.

<sup>147</sup> Ricke 1995, S. 166.

<sup>148</sup> N. N. 1908 [Nekrolog Poschinger], S. 282–283.

ben müssen. Solange keine Belege vorliegen, gibt es allerdings nach der detaillierten Analyse des Sachverhalts und entgegen Rickes Fazit keinen Beweggrund, einen Zusammenhang zwischen dem Theresienthaler Gebrauchsglas und der Entwurfsarbeit von Künstlern anzunehmen, wobei hier nicht firmeneigene Mitarbeiter sondern externe, auch in anderen Bereichen arbeitende Entwerfer gemeint sind und ausdrücklich das Wirken von internen Talenten, wie Henriette von Poschinger und Karl Pietsch jun. ausgeklammert ist.

### 6.3.3. Altdeutsche Gläser aus Theresienthal

Versucht man einen Überblick über die Produktion der Glashütte zu gewinnen und die Eigenheiten des historistischen Glases aus Theresienthal herauszuarbeiten, wird offensichtlich, wie stark man sich in Theresienthal an den damaligen Moden orientierte. Sowohl in der Sekundärliteratur als auch in zeitgenössischen Quellen existiert dabei allerdings ein Nebeneinander der beschreibenden Bezeichnungen sowohl für die originalen und nachzuahmenden Vorbilder historischer Stilepochen als auch die Produkte des 19. Jahrhunderts selbst, die zwischen „renaissancistisch“, „neurenaissancistisch“, „altdeutsch“, „venezianisch“, „antik“, „antiquarisch“ oder schlicht „alt“ oszillieren. Die in einem postulierten Stil gearbeiteten Erzeugnisse korrelieren zudem nicht unbedingt mit heutigen Vorstellungen stilzugehöriger Elemente. In einer Werbeannonce für die 1879 von Eduard Rau gegründete Münchener Niederlage für Theresienthaler Glas, die wahrscheinlich in den achtziger Jahren Verwendung fand, wird das Angebot der Glasfabrik folgendermaßen beschrieben:

Specialität in antiken Trinkgefäßen, Pokalen, Vassen, Bowlen, etc.

Complete Tafel-Service in den verschiedensten Schliffarten und Gravirungen, auf Wunsch mit jedem beliebigen Monogramm versehen. Dieselben in antiker Ausföhrung correct nach alten Originalen bearbeitet. [...]

Beschlagene Biergläser in einem Sortiment von mehr als 150 verschiedenen Ausführungen, mit den mannigfachsten Schliffarten, Gravirungen und Malereien, namentlich auch in antiken Formen und mit antiken Beschlägen in Crystall, farbig und bemalt, für Renaissance-Zimmer passend.<sup>149</sup>

Abb. 63: Annonce von Eduard Rau, ca. 1880–1890.



<sup>149</sup> Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. *Erfolgreiche Niederlagen*, o. S.; leider erfolgt hier kein genauer Nachweis für die Provenienz der dort abgebildeten und oben zitierten Annonce. Die identische Abbildung findet sich als Kopie in den Unterlagen des ATG, versehen mit der Notiz: „Anzeige aus einer Zeitschrift des 19. Jh. A 1885“, worauf sich wohl die Datierung von Marita Haller bezieht; vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 85–86. Siehe auch Rankl 1980, S. 85; hier wird die Anzeige auf „um 1850“ datiert, was aber unmöglich stimmen kann, da die Niederlage von Eduard Rau erst ab 1879 eingerichtet wurde.

Die unklare Verwendung der Begrifflichkeiten deutet bereits an, dass es sich hier nicht um wirkliche Kopien nach erhaltenen Gläsern handelte, sondern Nachahmungen in einem eklektizistischen Mischstil gemeint waren.<sup>150</sup> „Antik“ stand nicht etwa für das klassische Altertum Griechenlands oder Roms, sondern subsumierte sämtliche Assoziationen von mittelalterlich bis neuzeitlich,<sup>151</sup> in jedem Fall vorangegangenen und damit vermeintlich besseren Zeiten.

Der Zusatz „für Renaissance-Zimmer passend“ in Verbindung mit den verschiedensten Form- und Dekormöglichkeiten und eben nicht mit besonderen Merkmalen der Renaissance verweist zunächst auf eine diffuse, alles andere als historisch korrekte Wahrnehmung von Produzent als auch Rezipient. Des Weiteren wird hier der enge Zusammenhang der Theresienthaler Produkte mit der Strömung der Neurenaissance um den Bayerischen Kunstgewerbeverein in München deutlich, die innenarchitektonische und dekorative Details von Wohnungseinrichtungen – insbesondere durch auf Ausstellungen gezeigte Interieurs von Gabriel von Seidl, sowie die publizistische Arbeit von Georg Hirth – propagierte<sup>152</sup> und damit spezifische Anforderungen auch an das zeitgenössische Zier- und Gebrauchsglas stellte. Hirth beschreibt Gefäße als Teile der Inneneinrichtung folgendermaßen:

Noch einmal zur Vertäfelung zurückkehrend, gedenken wir des Schmuckes an Gefäßen aus Gold und Silber, Zinn, Bronze, Majolika und Glas, an irdenen und metallenen Vasen und Schalen, mit welchem die Renaissance nicht nur das Buffet, sondern auch das Gesims der Vertäfelung auf das Reichste und Zierlichste zu beleben wußte. Erweisen sich diese Gefäße zum Theil auch nicht als praktisch, vielleicht auch als zu kostbar für unseren täglichen Gebrauch, so behalten wir doch die Uebung unserer Alvordern gern bei und erfreuen uns an dem lustigen Völkchen altherwürdiger Zechinstrumente.<sup>153</sup>

Die Leiste auf dem Gesims der Wandvertäfelungen war also in erster Linie dem Zierglas vorbehalten, während auf einem, obligatorisch zum Speisezimmer gehörigen Buffet sowohl Zier- als auch Gebrauchsglas aufgestellt werden konnte und die formalen Grenzen fließend wurden. Das Gebrauchsglas übernahm damit auch dekorative Funktionen –<sup>154</sup> ein Aspekt, der in zahlreichen Theresienthaler Entwürfen der Zeit besonders zu tragen kommt, da sie üppige, auch auf Weitsicht funktionierende Dekore mit einem hohen Grad an Zweckmäßigkeit der Formen verbinden.<sup>155</sup> In diesen Einrichtungswelten spielte der Faktor des Gemütlichen und Heimeligen eine größere Rolle als das realitätsnahe und konsequente Nachbilden an den historischen Vorbildern, wobei Hirth selbst dazu bemerkt, „daß das Ganze auf dem Hintergrunde und in der Formen- und Farbenharmonie der deutschen Renaissance aufgebaut ist, welche ja auch schon in der Zeit ihrer Blüte eine weitgehende Aufnahme-Fähigkeit für fremde Schönheiten (z. B. orientalische Muster) gehabt hat.“<sup>156</sup> Carl von Lützow gibt

<sup>150</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 58–59.

<sup>151</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2009 A, S. 96.

<sup>152</sup> Vgl. Muthesius 2002, S. 158–164.

<sup>153</sup> Hirth 1879 B, S. 40.

<sup>154</sup> Einen interessanten Nebenverweis gibt in diesem Zusammenhang Clementine von Schack-Wittenau, indem sie beschreibt, dass dem Kunstgegenstand im bürgerlichen Haushalt des 19. Jahrhunderts, in diesem Fall dem Zierglas eine ähnliche Funktion zukäme wie dem Ornament auf der zweckmäßigen Form, die beide die Unschönheiten des industrialisierten Alltags überdecken sollten; vgl. Schack 1974, S. 231.

<sup>155</sup> Bei manchen Produkten Theresienthals entscheidet allein die Größe und nicht etwa die technische oder dekorative Ausführung, ob ein Glas als Gebrauchs- oder Zierglas eingestuft werden kann; vgl. z. B. ein 30 cm hoher Römer bzw. Pokal in Kat. Ausst. München 1988, S. 350: Kat. Nr. 4.13.50 und S. 351: Abb. 4.13.50.

<sup>156</sup> Hirth 1879 A, S. 3.

anlässlich der Wiener Weltausstellung von 1873 eine Erklärung, sogar eine Rechtfertigung für die Öffnung gegenüber orientalischen Einflüssen ab:

Dass es grade die Renaissance ist, in welcher die Reform sich vollzieht, das geschieht nicht aus irgend einer Passion oder einer Vorliebe [...], sondern weil die Renaissance unserem modernen Auge am nächsten liegt, weil sich innerhalb ihrer Formen Zweckmässigkeit und Schönheit für unser Bedürfniss, für unser Gefühl am besten vereinigen lassen. Diese Übereinstimmung der Renaissanceformen mit der Natur der Dinge ist das Hauptmotiv für ihre erneuerte, aber frei moderne Wiedererwerbung. Sie schliesst keine andere Stilart aus, die auf demselben gesunden Boden ruht und sich derselben Vorzüge erfreut, wie denn bekanntlich die Decoration des Orients mit vollem Recht unsere Teppiche zu beherrschen beginnt.<sup>157</sup>

Durch diese Argumentationskette, die den Rückgriff auf eine historische Stilepoche als innovative Haltung darstellt und dabei gleichzeitig eine gewisse Beliebigkeit bei der Auswahl eines favorisierten, als „gesund“ eingestuften Stils, widerspiegelt, wird offensichtlich, dass ein eklektizistisches Stilempfinden der Bewegung der Neurenaissance immanent war. Die Mischung verschiedener, teils sogar konträrer Stile unter der Vorherrschaft dessen, was man als für die Renaissance typisch erachtete, lag also bereits dem gedanklichen Ansatz zugrunde. Die in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts kulminierende Festlegung auf die Stilrichtung der Renaissance im deutschen Raum, insbesondere in Bayern, lässt sich relativ pragmatisch begründen, wie Stefan Muthesius ausführt:

Von der Neo-Klassik hatte man genug, sie erschien zu steif; die Neo-Gotik war zu beschränkt, zu altertümlich und zu kirchlich, und so musste es wohl die Renaissance sein. Dabei galt es zunächst, sich von den herrschenden italienischen und französischen Stilen abzusetzen, und man postulierte kühn eine ‚deutsche Renaissance‘. Hier konnte man auch viele lieb gewonnene Elemente der säkularen deutschen Spätgotik unterbringen und das Ganze als ‚altdeutsch‘ bezeichnen.<sup>158</sup>

Mit dem überhaupt erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden und nie eindeutig definierten Begriff des Altdeutschen wurde die stilistische Orientierung noch weiter verunklärt, was auch im Kontext der Pariser Weltausstellung von 1867 in einer Beschreibung von böhmischen Produkten als „Nachahmungen altdeutscher Gläser, im Stile der Jahrhunderte geformt und bemalt, oft ebenso barock als künstlich“<sup>159</sup> auffällt. Es gab also keinen klaren zeitlichen Bezugspunkt für das sogenannte Altdeutsche; die Zuordnung zu einer oder gleich zu mehreren Stilepochen erscheint variabel, sogar willkürlich. Die Wiener Glasraffinerie Lobmeyr stellte 1862 auf der Weltausstellung in London wohl als erster Produzent Erzeugnisse aus, die mit als altdeutsch empfundenen Malereien bedeckt waren.<sup>160</sup> Die Beliebtheit und der kommerzielle Erfolg von altdeutschen Gläsern steigerten sich bis zu einem Höhepunkt in den siebziger und achtziger Jahren und spiegelten sich im Formenangebot der Zeit, das nun auch traditionelle Glasformen, wie Humpen, Römer und Stangengläser, umfasste.<sup>161</sup> Dass sich innerhalb der Münchener Kunstszenen die Definition der Neurenaissance sowie des Altdeut-

<sup>157</sup> Lützow 1875, S. 160–161.

<sup>158</sup> Muthesius 2002, S. 159.

<sup>159</sup> Hamm 1867, S. 114.

<sup>160</sup> Vgl. Spiegl 1989, S. 38.

<sup>161</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 31. Siehe für eine zeitgenössische Darstellung der altdeutschen Gefäßformen Friedrich 1884, S. 77–122.

schen zudem noch mit einer national ausgerichteten Vorstellung des Alt-Bayerischen verbunden, was eine Tendenz ins Bäuerliche, Derbe, aber eben auch hin zum Vertrauten und Gemütlichen begünstigte,<sup>162</sup> sollte bei der Beurteilung von Glas aus dem Bayerischen Wald ebenfalls einbezogen werden.

Insgesamt verfahren die dort angesiedelten Glashütten aber recht frei mit den allgemein für das Kunstgewerbe formulierten Vorgaben und den darin empfohlenen Vorbildern und kombinierten verschiedene gestalterische Mittel miteinander. „Stilelemente des deutschen Mittelalters und venezianischer Glaskunst, zeitgenössische Arbeiten aus Köln-Ehrenfeld und von Salviati abgeschaut, gingen im Bayerischen Wald eine späte Symbiose ein, manchmal mit recht kurios anmutenden Ergebnissen.“<sup>163</sup> Altdeutsche Gläser schlossen also nicht etwa die verfeinerten, venezianischen Herstellungstechniken aus, sondern wurden im Gegensatz sogar eng mit diesen verknüpft, ohne dabei die für Venedig typischen Formen, wie etwa das dünnwandige, konische Kelchglas, direkt aufzugreifen. In den Theresienthaler Preislisten wird entsprechend keine Unterscheidung zwischen altdeutschen und Gläsern in anderen Stilrichtungen gemacht, sondern die Gegenstände nach der Funktion aufgelistet. Theresienthaler Erzeugnisse zeichneten sich durch eine gewisse Unbekümmertheit beim Vermischen der Stilelemente aus, das völlig konträr zu dem Vorgehen in Köln-Ehrenfeld stand, wo man mit einem historischen Bewusstsein Gläser im altdeutschen und im venezianischen Stil klar voneinander trennte und in verschiedenen Kategorien anbot. Obwohl die Ehrenfelder „Abtheilung für Kunsterzeugnisse“ auch mit einem Willen zur Perfektion eigene Entwürfe in einem bestimmten Stil entwickelte, hielt man sich im technischen Verfahren eng an die in den Mustersammlungen studierten Vorlagen,<sup>164</sup> während man in Theresienthal – wohl auch um die Herstellungskosten geringer zu halten und die Produkte konkurrenzfähig anbieten zu können – auch auf vereinfachte Produktionsverfahren zurückgriff. Beispielsweise wurde in Theresienthal die Grundform anders als in den typischen Fabrikaten Venedigs nicht frei geformt, sondern in Holzmodellen eingblasen und dadurch seriell vorgefertigt. Man übernahm dagegen für die altdeutschen Gläser die auch beim deutschen Glas des Mittelalters auftretenden, am Ofen aufgelegten Dekore, wie Nuppen, Platten, Radelbänder und gekniffene Bänder, und trieb sie in Analogie zu venezianischen Gläsern des 16. und 17. Jahrhunderts technisch auf die Spitze.<sup>165</sup> Ob ein Glas Theresienthaler Provenienz letzten Endes als altdeutsch oder im venezianischen Stil aufgefasst wurde, entschied nicht die Machart oder die Form an sich, sondern im Wesentlichen die Farbgebung und gegebenenfalls das Vorhandensein eines malerischen Dekors, das den altdeutschen Gläsern vorbehalten war. Im Gegensatz zu den Anlehnungen an die Gläser Venedigs, bei denen man sich – übrigens ganz im Gegensatz zu den realen Vorbildern des 15. und 16. Jahrhunderts – auf eine helle, zarte Farbpalette bzw. auf eine Kombination von klarem Glas mit blauen oder rosafarbenen Auflagen beschränkte,<sup>166</sup> zeigten altdeutsche Gläser dunklere Farbtöne von Grün bis Braun. Dumpfe Farbtöne erfreuten sich während der Neurenaissance höchster Beliebtheit, so schreibt Georg Hirth 1880 etwa:

Zu den einzelnen Farben uns wendend, so steht selbstverständlich Braun allen anderen voran. Es gab wohl eine Zeit, in der diese ‚Farbe der Farben‘ in der Dekorationskunst missachtet, ja verpönt war – es war, auf unserem Gebiete wenigstens, die Zeit der Unnatur, merkwürdiger

<sup>162</sup> Vgl. Muthesius 2002, S. 159–160.

<sup>163</sup> Spiegl 1988, S. 33.

<sup>164</sup> Vgl. Schäfke 1979, S. 21–22.

<sup>165</sup> Vgl. Mauder 1928 B, S. 593.

<sup>166</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 69 und S. 174.



Weise gerade zusammenfallend mit der Epoche unserer grossen Dichter. Während Goethe trotz feinsten Naturbeobachtung nicht dazu kam, dem Braunen sein Recht zu gebe, sagt ein neuester Farbenlehrer geradezu: ‚Die Harmonie ist braun.‘<sup>167</sup>

Die bräunliche Farbe des Glases sollte zudem Erinnerungen an das unreine, aber eben nationaltypische Waldglas wecken, allerdings ohne die eigentliche Ursache, nämlich die schlechtere Qualität der Glasmasse zu imitieren: „War diese Färbung der Glasmasse ungewollt und zufällig, so wird sie nun ganz bewusst als ‚altdeutsches‘ Stilmittel eingesetzt. [...] Das Glas der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weist keine Schlieren und andere Unreinheiten auf, die Farbe innerhalb einer Serie ist immer gleich [...].“<sup>168</sup> Man färbte das reine Kristallglas nun künstlich braun, was in der Biedermeierzeit mit seiner farbenfrohen Glasgestaltung undenkbar gewesen wäre. Der Wille zum Nachahmen ging so weit, dass selbst ein Makel, dessen Überwindung die Glashersteller jahrhundertlang verfolgt hatten, imitiert wurde, nur um den Eindruck des Altertümlichen zu erwecken.<sup>169</sup>



Abb. 64: Boule im altdeutschen Stil, Theresienthal, ca. 1880–1890.

Abb. 65: Becher und Flasche im altdeutschen Stil, antikgrünes Glas mit blauen Auflagen, Theresienthal, ca. 1880–1890, ausgestellt im Glasmuseum Theresienthal.

Mit der Popularität der altdeutschen Gläser konnte Theresienthal in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder an alte Erfolge anknüpfen, da die neu auflebenden venezianischen Fertigungstechniken dort in besonderer Kunstfertigkeit hergestellt, die kalten Veredelungsarten aber ebenfalls nicht vernachlässigt wurden.<sup>170</sup> Von den Ofenarbeiten aber ging eine für die Gründerzeit, die eine Vorliebe für Höchstleistungen in technischer Perfektion entwickelte, starke Faszination aus, die Theresienthal mit der Herstellung von extrem hohen und reich verzierten Tafelaufsätzen und Deckelpokalen in allen Größen befriedigte.<sup>171</sup> Diese als im venezianischen oder altdeutschen Stil postulierten Prunkstücke

<sup>167</sup> Hirth 1880, S. 89.

<sup>168</sup> Groppler 1988 A, S. 67–68.

<sup>169</sup> Vgl. Groppler 1988 B, S. 42 und Kat. Ausst. München 1996, S. 94.

<sup>170</sup> Vgl. Schack 1979, S. 59.

<sup>171</sup> Vgl. Groppler 1988 B, S. 41. Interessanterweise beurteilt Jacob von Falke schon in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Entwicklung des venezianischen Glases hin zu technisch immer schwierigeren Verzierungen kritisch: „Die schönsten Gefäße dieser Blüthezeit sind im Grunde höchst einfach – Becher, Kelchgefäße, flache Schalen auf hohem Fuß, Kannen und Kännchen, seltener Vasen. Der Reiz liegt im Schwung der Linien, in der Verbindung der Theile, in der Erscheinung des Ganzen.“ Falke 1883, S. 262. Die nach dem 16. Jahrhundert aufkommenden Flügelgläser dagegen werden von Falke weder als künstlerisch wertvoller noch schöner betrachtet. Vgl. ebd., S. 262–263. Entsprechend geht die Beliebtheit der am Ofen aufgelegten Dekore stetig zurück. Falke sieht aber auch die Einführung von Gravur und Schliff auf dem böhmischen Glas ab dem 17. Jahrhundert als Verlust an, denn „die Zartheit, Leichtigkeit und Düntheit des venetianischen Glases war also für diesen neuen Stil geopfert.“ Ebd., S. 266.

dienten einerseits als Werbeobjekte auf Ausstellungen, fanden aber andererseits auch ihren typischen Platz auf dem Buffet des bürgerlichen Speisezimmers, so sie denn nicht allein aufgrund der gigantischen Ausmaße jeder Verwendung trotzten.<sup>172</sup>

Wahrscheinlich ist es als Verdienst Michael von Poschingers zu begreifen, dass in Theresienthal die heiß aufgelegten Arbeiten als besondere Kompetenz der Glashütte, ja sogar mit Köln-Ehrenfeld gemeinsam als Alleinstellungsmerkmal, immer weiter verfeinert wurden. Mit dieser Tendenz grenzte sich die bayerische Glashütte zum ersten Mal klar von dem Nachbar Böhmen ab, wo aufgeschmolzene Verzierungen weniger üblich waren und v. a. nicht in solchen Konzentrationen auftraten.<sup>173</sup> Die in dieser Präferenz liegende neue Selbstständigkeit Theresienthals lässt sich – wie es Leopold Gmelin bereits 1888 anmerkt – womöglich auch auf die Einflüsse der Münchener Ausstellung von 1876 zurückführen, die originale Gläser als nachzuahmende Vorbilder ausgestellt und damit alte, traditionelle Herstellungstechniken zur Wiederaufnahme empfohlen hatte.<sup>174</sup> Der Hinweis in der bereits erwähnten Annonce von Eduard Rau, „in antiker Ausführung correct nach alten Originalen bearbeitet“, lässt sich vor diesem Hintergrund als Werbung für die in Theresienthal tradierten Ofentechniken verstehen. Während extreme Verzierungen, wie sie die zeitgenössischen Glasfabriken Venedigs zeigten, aber aufgrund der Üppigkeit und der damit verbundenen Unhandlichkeit auch kritische Stimmen fanden,<sup>175</sup> zeichneten sich die Entwürfe Theresienthals für Gebrauchsgläser gerade durch den starken, aber der Funktion nicht im Wege stehenden Einsatz von Applikationen aus, was sich z. B. im Angebot der Preisliste von 1888–1890 ablesen lässt.<sup>176</sup> Ein auffallendes Merkmal für die Theresienthaler Erzeugnisse sind die unterschiedlichen Farben von Form und aufgelegtem Dekor: Beliebt waren z. B. Kombinationen von antikgrünen Grundformen mit Verzierungen aus blauem oder gelbem massegefärbtem Glas.<sup>177</sup>

Da völlig undekorierte Gläser im Prinzip nicht auftraten, war neben den aufgeschmolzenen Dekoren die Emailmalerei das bestimmende Merkmal der sogenannten altdeutschen Gläser. Da nicht – wie aus heutiger Perspektive zu vermuten wäre – die Form, sondern vielmehr das Ornament die Wahrnehmung der Zeitgenossen und damit die stilistische Kategorisierung eines historistischen Werkstücks prägten,<sup>178</sup> außerdem Schliff und Schnitt als biedermeierliche Schmuckformen zurücktraten, kam damit den malerischen Dekoren eine sehr wichtige Bedeutung zu. Bereits im 16. Jahrhundert kam es in Deutschland zu einem Aufschwung des gemalten Emaildekors; beliebt waren dabei die Darstellungen des Reichsadlers und des Kaisers mit den sieben Kurfürsten, ab dem 17. Jahrhundert auch zunehmend biblische Szenen, Allegorien, Genreszenen oder Jagddarstellungen.<sup>179</sup> Traditionell wandten die böhmischen Glashütten häufig Verzierungen in Emailmalerei an; eine wahre Blüte erfuhr die Malerei aber erst im Bayerischen Wald im Zuge der altdeutschen Welle ab den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts.<sup>180</sup> Auch die Theresienthaler Gläser erlangten gerade durch die ornamentalen und figürli-

<sup>172</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 42, sowie Gropplero 1988 A, S. 124.

<sup>173</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 172–173.

<sup>174</sup> Vgl. Gmelin 1888 A, S. 302.

<sup>175</sup> Vgl. Lessing 1872, S. 38–39.

<sup>176</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2009 A, S. 95.

<sup>177</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 174.

<sup>178</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 67 und S. 72.

<sup>179</sup> Vgl. Schade 1968, S. 43–55.

<sup>180</sup> Spiegl 1988, S. 34.



chen, meist buntfarbigen Dekorationen einen hohen Bekanntheitsgrad. Dabei wurde kaum nach konkreten Vorlagen gearbeitet oder wurden Anleihen aus anderen Bildmedien entnommen, sondern eigene Muster und Dekore erfunden.<sup>181</sup> Es sind nur selten konkrete Vorbilder für die Entwürfe fassbar; man orientierte sich wohl nur indirekt an Dekorsammlungen, wie der berühmten *Grammar of Ornament*, die 1856 von Owen Jones veröffentlicht wurde und seitdem eine unendliche Inspirationsquelle für alle Zweige des Kunstgewerbes wurde. In Deutschland aber, speziell in Bayern war sie nicht ohne Weiteres anwendbar, wie Albert von Zahn 1868 erläutert:

Der in England hoch angesehene Owen Jones [...] hat in seiner grossen ‚Grammar of Ornament‘ eine für den englischen Geschmack höchst charakteristische, reiche und systematische Zusammenstellung des auf diesem Gebiet als mustergültig Betrachteten gegeben; dabei zeigt sich ein überwiegendes Interesse für die mittelalterlichen und orientalischen Formen [...]. Nur in England aber, wo die Gothik nicht nur für die kirchliche Kunst, sondern auch als Typus alter vornehmer Familieneinrichtung in aristokratischen und höheren bürgerlichen Kreisen sich traditionell erhalten hat, wo andererseits die Berührung mit Indien, die ausserordentliche Reiselust der bemittelten Klassen immer neues Interesse für orientalische und andere originell-nationale Culturformen anregen, kann die Cultur des stilisierten farbigen Flächenornaments eine so vielfache, praktische Verwerthung finden.<sup>182</sup>

Parallelen zwischen der *Grammar of Ornament* und den dekorativen Entwürfen in Theresienthal könnten zu den bei Jones abgebildeten Beispielen zum Ornament der v.a. italienischen Renaissance ausgemacht werden.<sup>183</sup> Allerdings muss angemerkt werden, dass hierbei nicht unbedingt das Standardwerk von Jones als Vermittler aufgetreten sein musste; gerade im Hinblick auf Theresienthal ist es wahrscheinlicher, dass man sich auf andere – mittelbar ebenfalls von Jones beeinflusste – Bildsammlungen bezog.<sup>184</sup> Eine mögliche Quelle stellte sicherlich die *Geschichte der Deutschen Renaissance* von Wilhelm Lübke dar, die 1873 in zwei Bänden veröffentlicht wurde und die Errungenschaften Deutschlands in der Zeit der Renaissance thematisiert. Lübke rekurriert dabei zwar maßgeblich auf die Architektur, bezieht aber weitere, etwa kunsttheoretische und vor allem kunstgewerbliche Aspekte mit ein.<sup>185</sup> Auch die Publikationen im Umkreis des Münchener Kunstgewerbevereins, wie etwa die Vereinszeitschrift mit den darin abgebildeten Tafeln, machten die Vorbilder leicht verfügbar. Möglicherweise ließ man sich auch von Abbildungen aus der 1877 von Georg Hirth publizierten Sammlung *Formenschatz der Renaissance* inspirieren, die ab 1879 als eine jährlich erscheinende Zeitschrift fortgeführt wurde und mit ihrer bemerkenswerten Fülle an Gestaltungsbeispielen eine wichtige Rezep-

<sup>181</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 73.

<sup>182</sup> Zahn 1868, S. 24–25. Owen Jones hatte bereits bei der Weltausstellung von 1851 mitgewirkt und war für die Farbgestaltung des Interieurs des Crystal Palace verantwortlich; vgl. Mattie 1998, S. 133.

<sup>183</sup> Obwohl es unwahrscheinlich ist, dass man sich in Theresienthal mit dem komplexen Werk von Owen Jones auseinandersetzte, finden sich Parallelen beim Ornament der Renaissance. Ähnlichkeiten finden sich zwischen der *Grammar of Ornament* und dem Theresienthaler Musterbuch z. B. bei abstrakteren Renaissancedekoren mit den typischen Schnecken und sich zu Gittern überkreuzenden Linien; vgl. Jones 1856, Taf. LXXVIII: *Renaissance No. 5* und ATG; Musterbuch, fol. 10 r, ebenso beim Rankenwerk: ebd., Taf. LXXIV: *Renaissance No. 1* und Musterbuch, fol. 24 r.

<sup>184</sup> Schon ab Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts kommen in Deutschland erste Ornamentensammlungen auf, wie etwa Wilhelm Zahns *Ornament aller klassischen Kunstepochen: nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt* von 1831 oder dessen dreibändige, zwischen 1828 und 1859 erschienene Sammlung *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae: nach einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen*; in diesem Zusammenhang muss auch Jacob Burckhardts *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* von 1855 Erwähnung finden, der durch die in ihm vorgenommene Trennung von Architektur und Dekorationselementen deren isolierte Rezeption begünstigte; vgl. Tauber 2000, S. 239. Siehe auch Schlieker 1986, S. 129; Anm. 2.

<sup>185</sup> Vgl. Lübke 1873, insb. Bd. 1, A, 3. Kap., S. 88–133.

tionsquelle für das Kunstgewerbe bedeutete.<sup>186</sup> So bildet Hirth beispielsweise Entwurfszeichnungen für Gefäße von Hans Holbein d. J. (1497–1543) ab, die auch für die Glasindustrie vorbildhaft wirken konnten.<sup>187</sup>

Die Neugotik dagegen spielte gerade in Bayern eine untergeordnete Rolle; fremdländisches Ideengut wurde nicht oder nur peripher aufgegriffen. Erst nach der Wiener Weltausstellung 1873 fand die orientalische Ornamentik Eingang in die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Zeit, speziell in die Lobmeyr'schen Gläser. Für Theresienthal, das formal und ideell tief in der Heimat verwurzelt war, lassen sich solche Dekorationen nur marginal – in Form von in Gold ausgeführten Umrisslinien, deren Felder mit farbigen Emailfarben ausgefüllt wurden –<sup>188</sup> nachweisen. Altertümelnde und national bewertete Motive herrschten vor, wie z. B. Wappen, Rankenwerk (das tatsächlich renaissancistische Elemente aufweist), aber auch Darstellungen von Landsknechten, Rittern und weiblichen Figuren,<sup>189</sup> wie sie auch in der Theresienthaler Preisliste von ca. 1893 und in dem bereits erwähnten Musterbuch der Glashütte zu sehen sind.



47

Abb. 66: *Deckelpokal* 47 aus der Preisliste Theresienthal ca. 1893.



Abb. 67: *Deckelpokal* mit figürlicher Darstellung, Theresienthal, um 1885.

In der Preisliste findet sich auch ein relativ großer Deckelpokal, der mit seiner nahezu zylindrischen Grundform zunächst eher unauffällig wirkt und bis auf ein Zwackelband am Fuß kaum aufgeschmolzenes Dekor aufweist. Stattdessen prangt auf der großen Hauptfläche des Pokals eine gemalte Darstellung eines Reiters, der anstelle einer Fahne ein ausgestaffiertes Ritterkostüm vor sich her trägt. In

<sup>186</sup> Vgl. Hirth 1877 und Hirth 1879–1911. Vgl. Segieth 1988, S. 253.

<sup>187</sup> Vgl. Hirth 1877, No. 23, No. 30 und No. 64.

<sup>188</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 172.

<sup>189</sup> Vgl. Mundt 1982, S. 31.

der zugehörigen Beschreibung liest man: „Folio 27, Nr. 47: Antikgrün mit Festreiter aus dem Einzug Kaiser Karl V. in Antwerpen (1518) v. Albrecht Dürer“<sup>190</sup>. Dieses Beispiel zeigt also eine für Theresienthal sehr ungewöhnliche direkte Kopie einer Figur aus einem vorbildhaften, in diesem Falle leider nicht näher zu benennenden Gemälde. Natürlich stand diese Entnahme in direktem Zusammenhang mit der großen Verehrung für die deutschen Renaissance-maler, allen voran Holbein und Dürer. Georg Hirth formuliert dies bereits 1879 in einem Vortrag auf sehr metaphorische Weise:

[... D]anken wir unserem Herrgott, daß er uns Deutschen des leichtfertigen 19. Jahrhunderts vor dreihundert Jahren Urväter leben ließ, die wahrlich besser als wir verstanden, ihr Streben und Hoffen mit künstlerischem Inhalt zu erfüllen. [...] Dürer und Holbein, zwei deutsche Männer, die in derselben Zeit gelebt, die beide, ein jeder in seiner Weise, gleich großen Antheil an der Wiedergeburt der Kunst genommen, und die sich doch in ihrem Leben nie gesehen hatten! Welche Zeit muß das gewesen sein, in der mitten aus dem Volksthum heraus, ohne Plan und Verabredung, ohne Professoren und Akademien zwei solche Kunstriesen erstehen konnten!<sup>191</sup>

Es gab sicherlich einen Markt für solch direkte Anleihen an das Werk Dürers in kunstgewerblichen Objekten – der Pokal ist mit dem Preis von 25 Mark neben einem imposanten Tafelaufsatz das teuerste Einzelglas des Katalogs. In diesem Fall muss allerdings noch hinzugefügt werden, dass der Ursprung des Motivs unbekannt ist, da es auf kein erhaltenes Gemälde Dürers zurückgeht. Häufig wurde aber auch im Stil Dürers oder Holbeins gearbeitet, wie ein erhaltener Deckelpokal mit einer ganzfigurigen Darstellung eines Großbürgers oder Adligen zeigt, der sich stark auf die Gestaltung von Holbeins Porträts bezieht.

Ebenso finden sich Gläser mit caravaggesken Motiven, etwa auf der Kanne des *Bierservice* 95 aus der Preisliste von ca. 1893 mit einer Genredarstellung.<sup>192</sup> Man sieht eine Trinkszene mit zwei Landsknechten zu Tisch; einer erhebt sein Glas, als wolle er dem Betrachter zuprosten. Die Szene erinnert in Komposition mit der Rückenfigur und Kleidung der Dargestellten entfernt an Caravagios *Berufung des Hl. Matthäus* von 1599/1600.

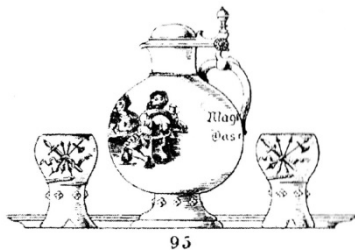


Abb. 68: *Bierservice* 95 aus der Preisliste Theresienthal ca. 1893.



Abb. 69: Kanne aus dem *Bierservice* 95 mit Landknechtsgruppe, Theresienthal.

<sup>190</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 27 und fol. 32, zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

<sup>191</sup> Hirth 1879 A, S. 4–5.

<sup>192</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 5 und fol. 6, zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893]. Ein zugehöriges Bierglas befindet sich in der Sammlung Buse.

Nur selten kann die Vorlage eindeutig benannt werden, wie beim Fall eines Theresienthaler Pokals aus der Sammlung des Münchner Stadtmuseums, der auf ca. 1890 datiert werden kann.<sup>193</sup> Dieser zeigt eine Variation des Münchner Kindl-Themas, das sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Bayern besonderer Beliebtheit erfreute.<sup>194</sup> Dabei wurde eindeutig auf eine Illustration recurriert, die 1877 in einer Ausgabe der *Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins zu München* abgedruckt wurde.<sup>195</sup> Von Interesse ist hierbei weniger der direkte Vergleich als die Tatsache, dass man in Theresienthal die Arbeit des Kunstgewerbevereins verfolgte und sich an dem propagierten Kurs orientierte.

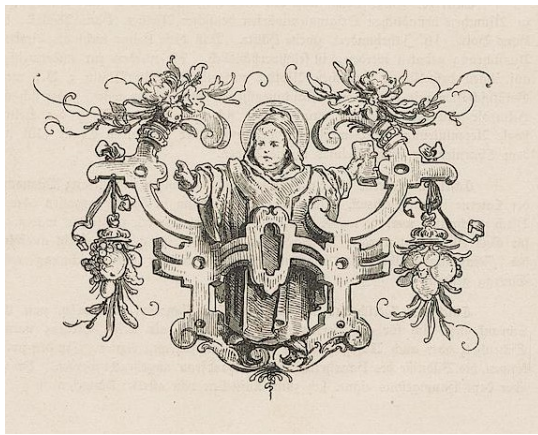


Abb. 70: Illustration des Münchner Kindls, *Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins zu München*, 1877.

Abb. 71: Deckelpokal, Theresienthal, um 1890.



Es wurde aber auch recht pragmatisch gemalt, was Käufer fand, wie bei den Andenkenrömern mit Motiven der Rheingegend oder auch des Heidelberger Fasses.<sup>196</sup> Die Theresienthaler Dekore des Historismus beschränkten sich dennoch nicht auf altdeutsche bzw. renaissancistische Themen, sondern verwandten auch Ornamente wie Rocailles oder Netzwerke, die anderen Stilepochen wie dem Barock oder dem Rokoko zugewiesen werden müssten. Solche Dekore wurden teils gemalt, teils graviert oder geätzt und mit Glanzgold hervorgehoben; in einem der erhaltenen Musterbücher finden sich zahlreiche Dekorideen, die barocken Vorbildern verpflichtet sind.<sup>197</sup> Teils standen die historischen Dekorationselemente in klarer Kongruenz zu der Formgebung, oft herrschte aber auch ein Misch-

<sup>193</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1999, S. 144: Abb. 311 und S. 267: Kat. Nr. 455; Münchner Stadtmuseum, Slg. Kunsthandwerk, Inv. Nr. K 7-1134; Höhe 32 cm, Pokal bezeichnet am Fuß mit „5761“, Beschriftung auf der Rückseite: „In meinem Buche steht geschrieben, du sollst zeichnen, singen, lieben, di Hil!“.

<sup>194</sup> Vgl. Buse: *Dekor Münchner Kindl*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/muenchnerkindl.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>195</sup> Vgl. *Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins zu München* 3/4, 1877, S. 45.

<sup>196</sup> Vgl. Buse 2006, S. 15–17.

<sup>197</sup> Vgl. Groppler 1988 A, S. 72, S. 119, sowie Abb. 15 a/b und S. 272. Der Pokal entstammt dem Theresienthaler Musterbuch (fol. 54 v und fol. 55 r) und liegt auch als Schnitt im Archiv der Glashütte Theresienthal vor.

stil.<sup>198</sup> Insgesamt wurde das malerische, ob ornamentale oder figürliche Dekor aber im Sinne einer beliebig zu verwendenden Applikation zu einem austauschbaren Versatzstück, das für verschiedene Glasformen und -zwecke verwendet werden konnte.<sup>199</sup>

Formal gilt es für das historistische Glas vor allem den Aufstieg des Römers zu verzeichnen, der bis zum Ende des 19. Jahrhunderts das beliebteste Trinkgefäß für Wein darstellte und von zahlreichen Glashütten, wie Theresienthal, Köln-Ehrenfeld oder Buchenau als typisch altdeutsche Form vertrieben wurde.<sup>200</sup> Die Grundform wurde dabei an den Zeitgeschmack angepasst, frei mit Elementen des Weinkelches oder des Stängelglases kombiniert und teils auf wenige formaltypische Aspekte reduziert.<sup>201</sup>

Gegen Troppenburg [...] ist hier zunächst festzuhalten, dass ein in dieser Zeit ‚moderner‘ Römer [...] nicht nur eins, sondern mindestens zwei der vier traditionellen römertypischen Formelemente enthalten musste: konischer, gesponnener oder ‚optisch geblasener‘ Fuß, deutlich abgesetztes zylindrisches Mittelteil, Nuppen und die eiförmige Kuppel. [...] Über die zwei notwendigen römertypischen Formelemente hinaus stand der Rest der Form dann der freien Gestaltung offen.<sup>202</sup>

Neben dem klassischen Einzelglas des Römers und den bereits erwähnten Ziergläsern in Form von Pokalen und Aufsätzen für die Platzierung auf Gesims und Buffet, legte man in Theresienthal den Schwerpunkt allerdings auf Service. Waren Trinksätze bereits in adligen Haushalten üblich, führte die Gründerzeit sie auch in den bürgerlichen Haushalt ein. In der Preisliste von 1888–1890 werden unter dem Begriff des Service verstärkt Sets aus meist sechs Gläsern mit einem Krug oder einer Flasche angeboten,<sup>203</sup> da sie einen Großteil des Angebots ausmachen, kann daraus geschlossen werden, dass Theresienthal sich auf für das Bürgertum erschwingliches und deren Bedürfnissen angepasstes Gebrauchsglas fokussierte.

#### 6.3.4. Distributionswege

Trotz des hohen handwerklichen Anspruchs ist bei den Theresienthaler Gebrauchsgläsern aus der Produktionsphase unter Michael von Poschinger immer eine Ausrichtung auf die Nachfrage spürbar. Im Gegensatz zu anderen Glashütten, v. a. der Fabrik in Köln-Ehrenfeld, die in ihren Preislisten ein wesentlich umfangreicheres Angebot als Theresienthal, zudem nicht etwa nach Funktion, sondern nach Stilen geordnet, auflistete und dabei die künstlerische und korrekte Umsetzung ins Zentrum stellte,<sup>204</sup> lässt sich in Theresienthal ein gezieltes Orientieren am Konsumenten und dessen finanziellen Möglichkeiten feststellen. Auch das Übernehmen von erfolgreichen, also gut verkäuflichen Mustern

<sup>198</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 72–73.

<sup>199</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 75.

<sup>200</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 114–116.

<sup>201</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 42.

<sup>202</sup> Buse: *Römer aus Theresienthal um 1890*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch5.html>, aufgerufen am 16.10.2014. Buse widerlegt hier eine Aussage von Gropplero 1988 A, S. 125. Zur Form des Römers und seiner Entwicklung siehe auch Theuerkauff-Liederwald 1968/1969, sowie zum historistischen Römer Gropplero 1988 A, S. 125–127.

<sup>203</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 43.

<sup>204</sup> Vgl. Schäfke 1979, S. 22.

anderer Hütten ist für die geschäftstüchtige Glashütte durch eine erhaltene Preisliste von Köln-Ehrenfeld in Theresienthal belegt.<sup>205</sup> Im direkten Vergleich der Kataloge der beiden Glashütten von 1886 und 1888–1890 sind zahlreiche von Theresienthal kopierte Formen augenscheinlich. Interessant ist gerade bei den Plagiaten aus Köln-Ehrenfeld, dass Theresienthal die Entwürfe in unaufwendigeren und damit günstigeren Varianten auf den Markt brachte, beispielsweise indem die traditionell gesponnenen Füße von Römern stattdessen kostengünstig in Formen geblasen wurden. Insgesamt waren die Erzeugnisse Theresienthals im Preis billiger als ähnliche Objekte aus Köln-Ehrenfeld.<sup>206</sup> Die kommerzielle Einstellung Theresienthals blieb auch den Zeitgenossen nicht verborgen, wie sich an einem Vergleich zwischen den Arbeiten Lobmeyrs im Zusammenhang mit den 1888 in München ausgestellten Objekten ablesen lässt:

[...] allein in Gravirung figürlicher Hohlreliefs sind eben Lobmeyr's Arbeiten künstlerisch so völlig ausgereift, dass selbst die sehr tüchtig ausgeführten, aber die Verkaufsmöglichkeit im Auge behaltenden Arbeiten Anderer – wie einige Pokale und ein Wappenteller der Theresienthaler Hütte [...], selbst die Glasschale [...] aus der Villeroy & Boch'schen Hütte zu Wadgassen [...] – dahinter zurücktreten mussten.<sup>207</sup>

Dass Theresienthal bei allem Kunstsinn die kaufmännische Seite in Betracht zog, kritisiert Leopold Gmelin hier aber nicht etwa, sondern konstatiert dieses Faktum lediglich. Die Abwertung gegenüber den elaborierten Produkten Lobmeyrs ist zwar deutlich, aber die Einordnung Theresienthals liegt dennoch auf einem sehr hohen Niveau. Der hier besprochene Wappenteller nach Entwurf von Hans Kaufmann wurde letzten Endes an den bayerischen Prinzregenten verschenkt und stellte also trotz der Anmerkung Gmelins ein wertvolles und hoch zu schätzendes Werkstück dar. Entsprechend der Nachfrage konzentrierte sich Theresienthal mit dem Aufschwung der altdeutschen Gläser nur noch auf das Hohlglas und gab zwischen 1870 und 1880 die Produktion von Tafelglas auf.<sup>208</sup>

Eine im Archiv der Familie Gangkofner erhaltene Versandaufstellung aus den Jahren 1887 bis 1888 verdeutlicht, an welche Käufer sich das Theresienthaler Sortiment richtete. Besonders häufige Lieferungen sind innerhalb Deutschlands an Geschäfte in München (Eduard Rau, J. Reinemann), Berlin, Hamburg und Leipzig verzeichnet. Auf der Kundenliste stehen aber auch Händler in Paris (L. Boutigny), Prag (A. S. Klein & Co.) und New York (L. Strauss & Sons, Bardo & Dotter).<sup>209</sup> Die Kundschaft Theresienthals lebte in den Großstädten der Welt – bzw. sie kaufte dort in exklusiven Adressen ein. Neben dem dort ansässigen, kaufkräftigen Großbürgertum bildete noch immer der europäische Adel eine wichtige Zielgruppe. Ab 1879 wurden die nächsten Maßnahmen für den kommerziellen Erfolg Theresienthals eingeleitet, indem mitten in München, in der Kaufingerstraße 9, die bereits mehrfach erwähnte Niederlage für Theresienthaler Glas unter der Leitung von Eduard Rau (geb. 1842) eröffnet wurde,<sup>210</sup> der eine wesentliche Rolle im Vertrieb der Glashütte spielte. Das Geschäft Raus war Teil

<sup>205</sup> Vgl. ATG; Preis-Courant der Rheinischen Glashütten-Actien-Gesellschaft in Ehrenfeld bei Köln am Rhein, Abtheilung für Kunsterzeugnisse, Februar 1886.

<sup>206</sup> Vgl. Schäfer 1979, S. 30.

<sup>207</sup> Gmelin 1888 A, S. 303.

<sup>208</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an die Bezirksgruppe Westfalen der Reichsgruppe Industrie vom 06.11.1936.

<sup>209</sup> Vgl. ATG; Versandaufstellungen von 1887 und 1888, Auszug aus dem Theresienthaler Facturenbuch.

<sup>210</sup> Vgl. Buse: *Eduard Rau Theresienthaler Cristallglasfabrik-Niederlage*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/eduardrau.html>, aufgerufen am 16.10.2014; siehe dazu auch Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. *Erfolgreiche Niederlagen*,



der sogenannten Schlüssel-Passage von Raus Schwiegervater Elias Michael Schüssel, die in einer Annonce von 1894 so beschrieben wird: „E. M. Schüssel, Schüssel-Bazar, furnisher to the Royal Court. [...] Passage Schüssel, Munich Kaufingerstrasse 9. Grösstes Magazin für Galanterie- und Luxuswaaren. Permanente Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse. Specialität: Andenken an München.“<sup>211</sup> Somit war Theresienthaler Glas in der bayerischen Hauptstadt dauerhaft ausgestellt und beworben.<sup>212</sup>



Abb. 72: Deckblatt einer Preisliste von Eduard Rau, um 1900.

Abb. 73: Repräsentationskassette von Eduard Rau mit sechs Gläsern Theresienthals, um 1900.

Es können sogar eigens für oder von Rau gedruckte Kataloge belegt werden, da in der Sammlung Buse ein Deckblatt einer Preisliste mit der Aufschrift *Preis-Buch der Theresienthaler Cristallglas-Fabriks-Niederlage (Inhaber: Eduard Rau)* erhalten ist.<sup>213</sup> Eine Anspielung auf den Standort München findet sich in der Abbildung des Münchner Kindls, das auf einem Wappen in der linken, unteren Bildecke zu sehen ist. Stilistisch weist die Titelseite auf die Plakatkunst um die Jahrhundertwende hin und lässt sich entsprechend auf ca. 1900 datieren. Die mit dekorativen Ornamenten umrahmte Darstellung zeigt eine weibliche Figur, die interessanterweise nicht etwa ein absolut programmatisch altdeutsches Glas in den Händen hält, sondern prominent einen recht grazilen Deckelpokal mit feinen Dekorationen. Der gezeichnete Pokal ähnelt – bis auf kleinere differente Details beim Deckelknopf – einem

o. S., wo für die Niederlage Raus das Eröffnungsjahr 1861 ohne Nennung der Quelle angegeben wird. Dies ist unwahrscheinlich, da im April 1861 Theresienthal überhaupt erst von der Familie Poschinger übernommen wurde und es damals sicher noch keine relevanten, sprich qualitativ nennenswerten Produkte gab, die man in München hätte verkaufen können.

<sup>211</sup> N. N. 1894 [Ausst. München], Inseraten-Anhang, S. 1. Siehe auch Wheeler, Chris: *Eduard Rau*, in: <http://www.steinmarks.co.uk/pages/pv.asp?p=stein194>, sowie ders.: *Karl Schüssels Porzellan-Magazin*, in: <http://www.steinmarks.co.uk/pages/pv.asp?p=stein246>, beide aufgerufen am 16.10.2014. Siehe außerdem Kat. Ausst. München 1976, S. 67 und S. 71: Kat. Nr. 110.

<sup>212</sup> Archivalien im Archiv der Familie Gangkofner belegen, dass sich die Zusammenarbeit zwischen Michael von Poschinger jun. und Eduard Rau nicht immer harmonisch gestaltete. Beispielsweise nimmt Rau in einem erhaltenen, 15seitigen Brief Stellung zu früheren Vorwürfen Poschingers; u. a. war ein Streitpunkt, dass zunehmend böhmisches und gepresstes Glas in Konkurrenz zu den Theresienthaler Fabrikate in Raus Geschäft verkauft würde, was Rau aber glaubhaft relativieren kann. Vgl. ATG; Brief von Eduard Rau an Michael von Poschinger jun. vom 07.10.1881.

<sup>213</sup> Vgl. Buse: *Eduard Rau Theresienthaler Cristallglasfabrik-Niederlage*, a. a. O.

Stück aus der Preisliste von ca. 1893, das im Dekor, einer feinen Gravur aus verschnörkelten Linien und Schnecken, auf eine verfeinerte Version von Elementen der Renaissance anspielt.<sup>214</sup> Womöglich versuchte Rau entsprechend des bereits veränderten Zeitgeistes gegen Ende des 19. Jahrhunderts, besonders die edleren, zarten Stücke Theresienthals in den Vordergrund zu rücken, die sich gegenüber den manchmal doch recht derb wirkenden altdeutschen Gläsern abhoben. In dem üppig gestalteten Zierrand tauchen dann aber neben Rollwerk, Draperien und floralen Elementen auch die für eine Münchener Verkaufsstelle zu erwartenden, unverkennbar altdeutsch gestalteten Gläser auf – in den typischen Formen von Römern und Bechern mit üppig aufgeschmolzenem Dekor.

Rau erlangte ab dem 1. März 1893 den Status eines Hoflieferants für die Wittelsbacher, was sich auf erhaltenen Repräsentationskassetten mit der in den Deckeln angebrachten Aufschrift *Eduard Rau, Kgl. Bayer Hoflieferant. Theresienthaler Cristallglasfabrik-Niederlage München* ablesen lässt.<sup>215</sup> Solche Kästchen sind beispielsweise in der Sammlung Buse und auch im Passauer Glasmuseum erhalten und lassen sich auf zwischen 1893 bis um 1900 datieren.<sup>216</sup> Rau war damit für Theresienthal nicht nur eine wertvolle Verkaufsbasis beim Münchener Bürgertum und Anziehungspunkt für Touristen der Hauptstadt, die Gläser als Souvenirs kauften, sondern erleichterte nun auch die Beziehungen zum Wittelsbacher Hof, der zum Stammkundenkreis Theresienthals gezählt werden kann. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stand die Niederlage unter der Leitung von Karl Rau, dem zweiten Sohn Raus,<sup>217</sup> die Existenz des Geschäfts lässt sich aber noch bis mindestens 1934 belegen.<sup>218</sup>

Tatsächlich lassen sich in Archivalien des Geheimen Hausarchivs der Wittelsbacher Einkäufe von Theresienthaler Glas belegen, die wohl über die Niederlage von Rau bestellt wurden. So sind für 1881 Einkäufe von Weihnachtsgeschenken nachweisbar, wobei leider unklar ist, ob sie für eine bestimmte Person und wenn, für wen sie gedacht waren: „607. Die Theresienthaler Crystallglasfabriks-Niederlage dahier, für 2 Bier-Service, 2 Paar Vasen, 1 Glasgemälde, 294 M[ark].“<sup>219</sup> Noch 1885, im Jahr vor seinem Tod ersteht König Ludwig II. Theresienthaler Glas für die Ausstattung von Schloss Linderhof, darunter z. B. Wasserflaschen, Wassergläser, Champagnergläser, Salzfüßchen.<sup>220</sup> Beim Adelsstand erfreuten sich gerade Trinksätze aus Theresienthal hoher Beliebtheit.<sup>221</sup> So erscheint es plausibel, dass auch ein Bankettservice für den Wittelsbacher Hof angefertigt wurde, das hier noch genauer besprochen werden soll. Für das heute noch immer aufgelegte, mit dem Seriennamen *König Ludwig* betitelte Weinservice in Goldrubin, von dem sich Originale im Glasmuseum Theresienthal erhalten haben, wird zwar oft ein Zusammenhang mit dem Märchenkönig behauptet.<sup>222</sup> Allerdings sind bis dato noch keine konkreten Nachweise dafür erbracht worden. Die Weinkelche erscheinen aller-

<sup>214</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 25 und fol. 32, zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

<sup>215</sup> Vgl. Buse: *Eduard Rau Theresienthaler Cristallglasfabrik-Niederlage*, a. a. O.

<sup>216</sup> Vgl. Buse: *Eduard Rau Theresienthaler Cristallglasfabrik-Niederlage*, a. a. O. und Sellner 1995, S. 50, sowie Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 51: V.62.

<sup>217</sup> Vgl. Buse: *Gläser nach Entwürfen von Ludwig Hohlwein*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/hohlwein.html>, aufgerufen am 15.02.2014, sowie N. N. 1902 [Ausst. Turin], o. S.: II. *Keramische Arbeiten, Glasarbeiten, Glasmalerei, Arbeiten in Stein und Kunststein*, Nr. 57.

<sup>218</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an F. Seibold vom 24.04.1934; Egon von Poschinger erwähnt darin das „Münchner Spezialgeschäft“ von E. M. Schüssel in der Kaufingerstraße 9.

<sup>219</sup> GHA, Hofsekretariat, Best. 395; Hauptrechnung der kgl. Cabinetskasse 1881. Ausgaben für das laufende Jahr, VI. Verschiedene Ausgaben, 2. Geschenke.

<sup>220</sup> Vgl. GHA, Hofsekretariat, Best. 399; Hauptrechnung der kgl. Cabinetskasse 1885. II. Baulichkeiten und Mobiliar, 3. Innere Einrichtung des Schlosses.

<sup>221</sup> Mauder 1928 A, S. 30.

<sup>222</sup> Vgl. Haller M. und Geiselberger 2011, S. 313.



dings eher an Formen des beginnenden 20. Jahrhunderts angelehnt, was einer Datierung zu Lebzeiten König Ludwigs II. entgegen steht.

### 6.3.5. Theresienthal auf den Industrie- und Weltausstellungen

Nachdem Theresienthal 1840 in Nürnberg und 1844 in Berlin Erfolge gefeiert hatte, konnte es sich angesichts der finanziellen und organisatorischen Schwierigkeiten und dem Verlust des Erfahrungsschatzes der Gebrüder Steigerwald zunächst nicht mehr auf nationalen oder internationalen Ausstellungen halten. So nahm die Glashütte weder an der 1850 in Leipzig durchgeführten *Deutschen Industrie-Ausstellung*, wo v. a. die Gläser der Harrach'schen Hütte aus Neuwelt lobend gewürdigt wurden,<sup>223</sup> noch an der ersten Weltausstellung in London 1851 teil. In London wurde das Konzept der internationalen Großausstellungen etabliert, das Vergleiche zwischen inländischen Produkten und ausländischen Erzeugnissen ermöglichte und die Absatzmärkte erweiterte.<sup>224</sup> In den Berichten wird im Bereich der Glaswaren nun die Josephinenhütte hervorgehoben; Theresienthals Stern war dagegen völlig versunken, allerdings wird in dem Verzeichnis der vom deutschen Zollverein eingesandten Ausstellungsstücke auch kein anderer Glashersteller des Bayerischen Waldes aufgelistet.<sup>225</sup> Die bayerische Glasindustrie befand sich also insgesamt auf einem Niveau, das internationalen Maßstäben nicht standhielt. Der Kommentar von Jacob von Falke zu der Dubliner *Great Industrial Exhibition*, nur zwei Jahre später, bestätigt auch für den Glasbereich mit geschliffenen, kristallklaren Produkten den beginnenden Aufschwung des englischen Kunstgewerbes.<sup>226</sup> Die böhmische Glasindustrie, an der sich die bayerischen Hersteller auch weiterhin orientierten,<sup>227</sup> wird dagegen als auf einem „alten Standpunkt“<sup>228</sup> stehend bezeichnet und für die weitere Verwendung einer blassen biedermeierlichen Farbpalette und der Bevorzugung der Malerei scharf kritisiert.<sup>229</sup>

Die *Allgemeine Deutsche Industrieausstellung* von 1854 in München, für die eigens ein Ausstellungsgebäude nach Plänen von August von Voit errichtet wurde, dem Glaspalast, und die die bisher größte nationale Gesamtschau darstellte, fand ebenfalls ohne Beteiligung Theresienthals statt. Besonders frappierend ist die Tatsache, dass bei dieser nationalen Schau das Fehlen der noch vor einem Jahrzehnt führenden deutschen Glashütte angesichts der ausgestellten Vielfalt der Glashersteller Poschinger aus Frauenau, Harrach'sche Hütte, Meyr's Neffe, Heckert und natürlich Steigerwald aus Schachtenbach keine Erwähnung mehr findet.<sup>230</sup> Auf der Weltausstellung in Paris im darauffolgenden Jahr gewinnt man sogar den Eindruck, dass die mittlerweile völlig etablierte Glashütte der Steigerwald mit dem Gewinn einer goldenen Medaille<sup>231</sup> als legitimer Nachfolger Theresienthals wahrgenommen wurde. Die zeitgenössischen Berichte erwähnen dabei nicht etwa den Tatsachen entsprechend Wilhelm Steigerwald als Pächter der Schachtenbachhütte, sondern in einer verallgemeinernden Weise

<sup>223</sup> Vgl. N. N. 1850 [Ausst. Leipzig], S. 11.

<sup>224</sup> Vgl. Braesel 2002 A, S. 100.

<sup>225</sup> Vgl. Schulz 1851, S. 179–180: Kreis Niederbayern.

<sup>226</sup> Vgl. Falke 1865, S. 19–21.

<sup>227</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 165.

<sup>228</sup> Falke 1865, S. 18.

<sup>229</sup> Vgl. Falke 1865, S. 19.

<sup>230</sup> Vgl. N. N. 1855 [Ausst. München], S. 6, sowie Hermann 1855, S. 37–40.

<sup>231</sup> Vgl. Viebahn und Schubarth 1856, S. 452.

seinen Bruder Franz, der wohl als handelnder und ausführender Kopf der Hütte auftrat: „Ein sehr reiches und beifallswürdiges Lager war sodann von Franz Steigerwald zu Schachtenbach bei Zwiesel in Nieder-Bayern ausgestellt [...]“.<sup>232</sup> In einer weiteren Quelle werden sogar die identischen Schlüsselbegriffe wie in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts verwendet, als die Niederlage Franz Steigerwalds in München noch ein Synonym für die Hütte Theresienthal in Zwiesel darstellte. „Baiern darf auf die Manufaktur von Franz Steigerwald in München wahrhaft stolz sein [...]“.<sup>233</sup> Außerdem werden noch die Produkte der Harrach'schen Hütte in Neuwelt und Meyr's Neffe in Adolphshütte erwähnt,<sup>234</sup> die Josephinenhütte stellte ebenfalls nicht aus.<sup>235</sup>

Eine ähnliche Feststellung lässt sich für die zweite Londoner Weltausstellung von 1862 machen, wo wiederum Steigerwald ausstellte,<sup>236</sup> insgesamt aber die Abteilung des Zollvereins aufgrund des unüberlegten Aufbaus der Ausstellungsstücke heftig kritisiert wurde. „Das ist nicht eine Ausstellung würdig Deutschlands, das ist ein Kramladen, in welchem die kleinen deutschen Ländchen in einzelnen armseligen Verschlägen ihre sieben Sachen aufgestapelt haben [...] – Alles willkürlich und vereinzelt, nichts einheitlich zusammengestellt.“<sup>237</sup> Es gab also in Deutschland und Bayern offenbar noch nicht in allen Bereichen des Kunstgewerbes das Gespür für die Relevanz dieser Großereignisse. Mit der ersten vom Münchener *Verein zur Ausbildung der Gewerke* kuratierten Ausstellung von 1863 versuchte man wohl, den schlechten Eindruck Deutschlands wieder wettzumachen, indem man neben „Zeichnungen und Modellarbeiten der Schüler sämtlicher gewerblicher Zeichnungsschulen“<sup>238</sup> Bayerns auch aktuelle Produkte des bayerischen Kunstgewerbes und vorbildhafte deutsche Stücke zeigte. In den zeitgenössischen Besprechungen werden keine Glashersteller hervorgehoben.<sup>239</sup> Dies lässt einerseits den Schluss zu, dass keine bayerische Glasfabrik, Theresienthal eingeschlossen, besonders bemerkenswerte Erzeugnisse lieferte, andererseits ist nicht belegt, dass in Theresienthal 1863, also in einem mit der Heirat von Michael von Poschinger jun. und Henriette Steigerwald im Juni und dem Tod seines Vaters im Oktober für die Glashütte ereignisreichen Jahr, überhaupt schon die Produktion hochwertiger Gläser angelaufen war.

Erst für die Pariser *Exposition Universelle* von 1867 ist die Teilnahme Theresienthals belegt. Die zeitgenössischen Bewertungen der ausstellenden Glasindustrie lesen sich höchst unterschiedlich: Während die Exposition von dem Maler und Kunstschriftsteller Friedrich Pecht als „glänzendes Fiasco“<sup>240</sup> für die deutsche Industrie – und das beinhaltet hier auch die österreichische und böhmische –<sup>241</sup> bezeichnet wird, bei dem nur allenfalls die Münchener Kunst bestehen konnte,<sup>242</sup> konstatiert Wilhelm Hamm für die Glashersteller:

<sup>232</sup> Viebahn und Schubarth 1856, S. 452.

<sup>233</sup> Lemme 1855, S. 87. Auch in Zusammenhang mit den Schachtenbacher Erfolgen in Paris 1855 wird häufig die Schachtenbachhütte unter den Steigerwald mit Theresienthal gleichgesetzt, was natürlich jeder Grundlage entbehrt; vgl. Gümbel 1983, S. 19.

<sup>234</sup> Vgl. Lemme 1855, S. 86–87.

<sup>235</sup> Vgl. Viebahn und Schubarth 1856, S. 452.

<sup>236</sup> Vgl. N. N. 1862/1863 [Ausst. London], 1863, S. 3. Steigerwald stellte damals aber offenbar nicht eigene Erzeugnisse, sondern Produkte aus Josephinenhütte aus.

<sup>237</sup> N. N. 1862/1863 [Ausst. London], 1862, S. 26.

<sup>238</sup> N. N. 1863 [Ausst. München], S. 9.

<sup>239</sup> Vgl. Jentsch 1863/1864, 1864, S. 25.

<sup>240</sup> Pecht 1867, S. 263.

<sup>241</sup> Vgl. Pecht 1867, S. 272–273.

<sup>242</sup> Vgl. Pecht 1867, S. 266.

Im ganzen bietet die Gruppe ‚Glas‘ der Ausstellung ein erfreuliches Bild. Drei Länder sind es vorzugsweise, welche dazu beitragen: Böhmen, Frankreich und England. Letzteres hat für sich das Material, das zweite den Geschmack, Deutschland aber – denn wir rechnen Böhmen dazu – die Kunst, und, dürfen wir hinzusetzen, es fehlt ihm auch an den beiden andern Erfordernissen nicht, während es zugleich am billigsten erzeugt und verkauft. Dies mit hinzugerechnet, steht Deutschland an der Spitze der Glasindustrie der Welt.<sup>243</sup>

Diese kuriose Interpretation, die ja nur durch die ungenaue, mit großdeutschem Gedankentum durchgezogene Gleichsetzung von Böhmen mit Deutschland zustande kommen konnte, entbehrt aber, wie der Autor an anderer Stelle selbst einräumt, jeder Grundlage:

Die Glasindustrie des Zollvereins präsentirt sich minder günstig als diejenige Oesterreichs, und zwar schon aus dem Grunde, weil sie den Luxuswaaren geringere Aufmerksamkeit widmet. Es fehlt zwar nicht an Etablissements, welche auch in den letztern ganz Vorzügliches leisten, so F. Steigerwald in München, C. Heckert in Berlin, Graf Schaffgotsch in Josephinenhütte-Liegnitz u. a. m., allein bei aller Schönheit der Formen und der Decoration erreichen sie dennoch nicht die böhmischen Waaren, welche vorzugsweise im Schliff, dann aber auch in der Vergoldung überlegen sind. Es will sogar scheinen, als seien sie dies auch im Geschmack überhaupt, denn nicht selten begegnet man bei den preussischen und bairischen Gläsern der Ueberladung und Unnatur.<sup>244</sup>

Die hier erfolgte Abwertung der deutschen Glaserzeugnisse in allen Bereichen gestaltet sich noch klarer als die böhmischen Glashütten, davon aber ausdrücklich ausgenommen Lobmeyr in Wien,<sup>245</sup> offensichtlich die reformatorischen Bestrebungen, die das englische Kunstgewerbe und damit auch deren Erzeugnisse ausstrahlten, gänzlich ignorierten und deshalb bei Publikum und Kritik durchfielen. Falke benennt mit deutlichen Worten die Probleme der vom Zeitgeist überholten böhmischen Glasindustrie, die „nicht bloß an dem farbigen und an dem bemalten Glase fest[hält], sondern auch an den willkürlichen, unschönen, ungeschlachten Formen und dem Mischmasch einer nichtssagenden, unbeschreiblichen Ornamentation.“<sup>246</sup> Die Stagnation der böhmischen und damit noch dramatischer auch der bayerischen Glasfabriken gegenüber den zahlreich in Paris ausstellenden englischen Herstellern, deren geschliffene und völlig entfärbte Gläser besonders gelobt wurden,<sup>247</sup> aber auch gegenüber Frankreich, das zwar das Problem der Farbreinheit nicht optimal gelöst hatte,<sup>248</sup> und Italien, das nur wegen den aufwendigen Werken von Salviati die Aufmerksamkeit auf sich zog,<sup>249</sup> war unübersehbar. Die bayerische Glasherstellung konnte überhaupt nur zwei Aussteller aufbieten, die einigermaßen konkurrenzfähig waren, nämlich das wieder aufstrebende Theresienthal und Steigerwald in Raben-

<sup>243</sup> Hamm 1867, S. 123.

<sup>244</sup> Hamm 1867, S. 118.

<sup>245</sup> Vgl. Falke 1868, S. 154–159.

<sup>246</sup> Falke 1868, S. 154. Siehe dazu auch Hamm 1867, S. 113–114, der die böhmischen, dem transparenten Charakter des Glases nicht entgegenstehenden Dekorationen gegenüber den französischen Produkten lobt, sowie Pecht 1867, S. 276, der insbesondere die Bemalungen der böhmischen Gläser kritisiert. Dass diese bereits heterogenen Bewertungen lediglich mit den Moden des Zeitgeistes, nicht aber mit der eigentlichen handwerklichen Qualität der Produkte zusammenhängen, liest sich an der Beliebtheit der mit Emailmalerei überhäuften, altdeutschen Gläser bereits ein Jahrzehnt später ab.

<sup>247</sup> Vgl. Falke 1868, S. 150–151 und Hamm 1867, S. 79.

<sup>248</sup> Vgl. Pecht 1867, S. 240 und Hamm 1867, S. 103–105.

<sup>249</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 59.

stein, mittlerweile in Regenhütte.<sup>250</sup> Rudolf Wagner berichtet für das *Kunst und Gewerbeblatt des polytechnischen Vereins*:

Von den Glaswerken des bayerischen Waldes ist die mit der bronzenen Preismedaille ausgezeichnete Theresienthaler Krystall- und Tafelglasfabrik von M. v. Poschinger mit prächtigen farbigen Tafelgläsern, welche die Fabrik in achtzig verschiedenen Farbennuancen und Tönen liefert, repräsentirt, ferner das Etablissement von W. Steigerwald in Rabenstein bei Zwiesel, welches durch die ausgestellten beiden fast drei Meter hohen Vasen von Alabaster und blauem Glase die Bewunderung aller Kenner hervorrief.<sup>251</sup>

Theresienthal wurde für die besondere Qualität des Tafelglases sogar ausgezeichnet,<sup>252</sup> auf dem Bereich des Hohlglases aber konnte nur Steigerwald der ausländischen Konkurrenz etwas entgegensetzen. Gropplero di Troppenburg erwähnt, dass auch Theresienthal Hohlglas für die Weltausstellung einreichte, und nimmt ferner an, „daß das Kristall- und Hohlglas noch nicht den hohen Anforderungen einer internationalen Ausstellung entsprach, obwohl farbige und weiße Service nach Paris geschickt worden waren. Diese waren geschliffen bzw. vergoldet oder bemalt.“<sup>253</sup> Als Quelle hierfür gibt Gropplero di Troppenburg einen Überblickskatalog zu den bayerischen Ausstellern in Paris an; hier wird zwar erwähnt, dass Theresienthal auch Hohlglas herstellte, es werden aber direkt nach der Nennung der Glashütte die ausgestellten Objekte aufgezählt: nämlich lediglich „Färbige Tafelgläser.“<sup>254</sup> Es ist also nicht davon auszugehen, dass tatsächlich Theresienthaler Hohlglas nach Paris gesandt wurde,<sup>255</sup> wohl eben weil man sich über den eigenen Nachholbedarf im Klaren war. Dennoch hatte sich die Hütte erneut auf internationalem Boden gezeigt und mit der Auszeichnung wieder an Prestige gewonnen.

Das nächste Großereignis fand erst 1873 mit der Wiener *Weltausstellung* statt, bei dem Theresienthal aber in den Berichten nicht auftaucht, also offenbar nicht teilgenommen hatte. Neben den böhmischen Glasunternehmen, allen voran Lobmeyr, Meyr's Neffe und Harrach, und der schlesisch-preußischen Josephinenhütte,<sup>256</sup> stellte von den niederbayerischen Glashütten nur Ferdinand von Poschinger in Buchenau aus, insbesondere Glasstürze, sowie Tafel- bzw. Kathedralglas.<sup>257</sup> Regenhütte in Rabenstein war nach dem Tode Wilhelm Steigerwalds 1869 mittlerweile in die Hände seines Sohnes Wilhelm Steigerwald jun. (1842–1880) übergegangen und war ebenfalls nicht vertreten; stattdessen wird die Glasraffinerie von Emanuel Wilhelm Steigerwald, dem Neffen der Brüder Franz und Wilhelm Steigerwald erwähnt, die möglicherweise Produkte aus Regenhütte ausstellte: „Es gibt nur Varianten, die theils lokaler Art sind, wie z. B. die Fabrik von Steigerwaldt Neffen den Einfluß der Münchner Kunst in der Art der Ornamentation erkennen läßt [...]“<sup>258</sup> Die deutsche Glasindustrie galt insgesamt aber als

<sup>250</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 165.

<sup>251</sup> Wagner 1867, Sp. 57. Hier wird übrigens Wilhelm Steigerwald und nicht mehr sein Bruder genannt – Franz Steigerwald war 1861 verstorben.

<sup>252</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 62; siehe auch den Hinweis im Text eines Jubiläumsplakats, abgedruckt in Haller M. und Pscheidt 2008, S. 86.

<sup>253</sup> Gropplero 1988 A, S. 163.

<sup>254</sup> N. N. 1867 [Industrie Bayerns], S. 50.

<sup>255</sup> Auch in der französischsprachigen und in Paris erschienenen Variante des Katalogs findet Theresienthaler Hohlglas als Ausstellungsobjekt keine Erwähnung; vgl. N. N. 1867 [L'industrie de la Bavière], S. 50.

<sup>256</sup> Vgl. Cohausen und Poschinger 1874, S. 468.

<sup>257</sup> Vgl. Cohausen und Poschinger 1874, S. 475–476.

<sup>258</sup> Falke 1873 B, S. 162. Siehe auch Pecht 1873, S. 280: „Einige hübsch à l'antique geschliffene Gläser bringt Steigerwald in München.“

unselbstständig.<sup>259</sup> Der größere Verdienst Deutschlands im Bereich der Glasindustrie lag wohl statt in den Erzeugnissen auf technischem Gebiet; Siemens hatte mit dem Wannenofen die Glasherstellung wesentlich erleichtert, was die Qualität der Gläser wesentlich beeinflusste.<sup>260</sup> Jacob von Falke trifft bei der Beschreibung der sich herauskristallisierenden Lager in der Glasindustrie ebenfalls eine Aussage über das deutsche Spezifikum der Bemalung:

Die beiden Hauptarten werden nicht beliebig neben einander geübt, sondern sie sind zugleich Eigenthümlichkeiten der Länder. Das Land des geblasenen Glases ist Italien und Venedig ist sein Sitz, während England und Oesterreich und von letzterem speciell Böhmen das geschliffene Glas vertreten. Die übrigen Länder bieten nichts Charakteristisches, es sei denn, dass man für Frankreich, das aber auf der Ausstellung damit nicht erschienen ist, das geätzte Glas [...] in Anspruch nehmen wollte, so wie für Russland die orientalisirenden Gläser mit Emailfarben. Letztere sind bis jetzt aber nur Spielart; ebenso ist es auch mit den emailirten deutschen Gläsern, die heute in Böhmen mehr als Curiosität oder Abart imitirt werden.<sup>261</sup>

An der *Centennial Exposition* 1876 in Philadelphia, nach New York 1853 dem zweiten Versuch der Vereinigten Staaten, auf amerikanischen Boden eine international bedeutsame Ausstellung zu organisieren, beteiligten sich zahlreiche europäischen Länder nicht.<sup>262</sup> Da der Schwerpunkt aber in Philadelphia stärker auf technischen Neuerungen lag<sup>263</sup> und eine Teilnahme Theresienthals nicht belegt werden kann, ist diese Ausstellung im vorliegenden Zusammenhang vernachlässigenswert. Von größerer Relevanz für die Forschung an Theresienthal dürfte die 1876 im Münchener Glaspalast abgehaltene *Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung* sein, die anlässlich des 25jährigen Jubiläums des Bayerischen Kunstgewerbevereins auf innovative Weise Kunst und Handwerk vereinte. Zudem wurden kleinere kunstgewerbliche Gebrauchsprodukte, also Glas, Porzellan und Keramik, aber auch Metallobjekte oder Textilien, nicht wie zuvor isoliert ausgestellt, sondern im Kontext von möblierten Zimmereinrichtungen präsentiert.<sup>264</sup> Es ist nicht belegt, dass sich in den Ausstellungsräumen der bayerischen Produzenten auch Gläser aus Theresienthal befunden haben. Mit Sicherheit kann aber davon ausgegangen werden, dass Michael und Henriette von Poschinger diese günstige Gelegenheit nicht verpassten, um moderne Tendenzen zu studieren und Produkte rivalisierender Glasfabriken, wie z. B. der sich hier präsentierenden Firma Lobmeyr,<sup>265</sup> zu begutachten. Besonders die damals einzigartige Sonderabteilung der Ausstellung, die unter dem Titel *Unserer Väter Werke*, der sich anschließend zu einem fliegenden Wort entwickelte, Kunstwerke und kunsthandwerkliche Objekte deutscher Provenienz zeigte, muss für Henriette von Poschinger ein starker Anziehungspunkt gewesen sein. Die zeitgenössische

<sup>259</sup> Vgl. Falke 1873 A, S. 228 und Falke 1873 B, S. 162.

<sup>260</sup> Vgl. Cohausen und Poschinger 1874, S. 466.

<sup>261</sup> Falke 1873 A, S. 210.

<sup>262</sup> Vgl. Mattie 1998, S. 34.

<sup>263</sup> Vgl. Krutisch 2001, S. 63–64.

<sup>264</sup> Vgl. Pecht 1876, S. 189–191. Dieses Ausstellungskonzept barg aber gerade für Glasprodukte eigene Probleme: „[...] andere Gegenstände wieder, z. B. Glas oder Porzellan, waren so zahlreich vorhanden, daß man sie doch als Collectionen und nicht als Dekorationsstücke innerhalb der Gemächer aufstellen mußte, wo sie den harmonischen Eindruck, den Eindruck des Wohnlichen und des Bewohnten wieder zerstörten.“ Falke 1890, S. 3.

<sup>265</sup> Vgl. Pecht 1876, S. 192 und N. N. 1876 [Ausst. München], S. 101: Nr. 10, S. 109: Nr. 3, S. 179: Nr. 11 und S. 186: Nr. 5. Ebenfalls belegt ist die Teilnahme von Steigerwald's Neffe; vgl. N. N. 1876 [Ausst. München], S. 138: Nr. 86.

Kritik hob die ausgestellten Werke aus der Zeit der Renaissance besonders hervor, obwohl auch z. B. gotische und barocke Kunstwerke präsentiert wurden.<sup>266</sup> Die Abteilung *Unserer Väter Werke*

[...] beinhaltete – erstmals in Raumensembles arrangiert – kunstgewerbliche Werke des 15. bis 18. Jahrhunderts, die als Leihgaben (selbst aus London) zusammengetragen worden waren. Diesem durch ein eigens errichtetes Renaissanceportal zu betretenen Sonderbereich wurde große Bewunderung zuteil, zumal er einen direkten Vergleich zwischen historischen und zeitgenössischen Arbeiten ermöglichte.<sup>267</sup>

Die Münchener Schau von 1876 kann im Allgemeinen aber auch speziell für Theresienthal als Initialzündung für die Favorisierung des altdeutschen Stils und für die Verwendung von Renaissance-Elementen im deutschen Kunstgewerbe bis etwa zum Ende der achtziger Jahre bewertet werden.<sup>268</sup>

Aus politischen Gründen fand 1878 die zweite Pariser Weltausstellung weitgehend ohne deutsche Beteiligung statt.<sup>269</sup> Während die Glasfabrik Baccarat für Frankreich, Lobmeyr für Österreich und Thomas Webb & Sons für England aus der Masse der Aussteller herausstachen und Erfolge verbuchten,<sup>270</sup> erwähnt Wilhelm Steigerwald jun., der damalige Besitzer von Regenhütte in Rabenstein und Bruder von Henriette von Poschinger, in einem Bericht für den *Polytechnischen Verein* in München über die Hohlglaswaren in Paris: „[...] aber leider kann die Kunstindustrie Deutschlands mit jener von England den Vergleich nicht aushalten.“<sup>271</sup> Aus dem Munde einer der führenden Glasfabrikanten Deutschlands ist diese Feststellung als realitätsnah einzustufen und gilt damit ebenso für die Erzeugnisse Theresienthals. Aufgrund der familiären Verflechtung Wilhelm Steigerwalds mit Theresienthal, könnte darüber spekuliert werden, ob Steigerwald womöglich in Begleitung seiner Schwester oder seines Schwagers nach Paris reiste. In jedem Fall ist aber davon auszugehen, dass man nicht nur in Rabenstein, sondern auch in Theresienthal die internationalen Entwicklungen genauestens verfolgte.

Erst mit der *Bayerischen Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung* in Nürnberg 1882 gelang es Theresienthal, sich wieder im Schlaglicht zu positionieren und neue Erfolge zu verzeichnen. Die Glashütte gewann „wegen der Vortrefflichkeit der Form und des Materials der ausgestellten Gegenstände“<sup>272</sup> eine goldene Medaille. Die zeitgenössische Kritik brachte das Wiedererstarken Theresienthals mit der seit 1877 erfolgten Anschließung an das Eisenbahnnetz des zuvor weitgehend isolierten Standorts Zwiesel in Verbindung.<sup>273</sup> Das Glas aus dem Bayerwald wurde erstmals als dem böhmischen gleichrangig wahrgenommen: „[...] nicht sowohl was die Schönheit der Form anbelangt, als vielmehr auch bezüglich der Reinheit und der farbenbrechenden Kraft des zur Verwendung gekommenen Glases vollständig den besten österreichischen Sachen [...] ebenbürtig anreicht, ja diesel-

<sup>266</sup> Vgl. Pecht 1876, S. 221–240, insbes. S. 225. Siehe auch Schmaedel 1911, S. 188. Schon ca. ein Jahrzehnt nach der Münchener Ausstellung treten aber auch Stimmen auf, die die Vorbildersuche in der Renaissance und das permanente Kopieren – besonders aber die damit zusammenhängende, sich ständig wechselnde positive bzw. negative Beurteilung vorangegangener Kunststile – auch kritisch sehen. „Diese Vorstellung von der absoluten Vorbildlichkeit älterer Werke ist der verhängnisvolle Irrthum [...]. Gewiß sind sie Vorbilder, aber nicht in dem äußerlichen Sinne des gedankenlosen Nachahmens.“ Lessing 1889, S. 21, vgl. auch S. 5–6, sowie S. 16–17 und S. 44–45.

<sup>267</sup> Krutisch 1992, S. 42.

<sup>268</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 42, Götz N. 1988, S. 236 und Schack 2002, S. 127.

<sup>269</sup> Vgl. Steigerwald 1879, S. 102. Lediglich Werke deutscher Künstler wurden kurz vor der Eröffnung der Weltausstellung zusammengestellt und in letzter Minute nach Paris gesandt; vgl. Krutisch 2001, S. 72.

<sup>270</sup> Vgl. Pecht 1878, S. 198–199, S. 246–247 und S. 205–206.

<sup>271</sup> Steigerwald 1879, S. 104.

<sup>272</sup> ATG; Ehrenurkunde für Theresienthal für Nürnberg 1882; vgl. Abb. bei Haller M. und Pscheidt 2008, S. 84.

<sup>273</sup> Vgl. N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas], S. 1.

ben in vielen Fällen noch übertrifft!“<sup>274</sup> Ein Berichterstatter des Münchener Kunstgewerbevereins teilte diese positive Beurteilung ebenfalls.

Als eine der erfreulichsten kunstgewerblichen Erscheinungen muß der außerordentliche Fortschritt begrüßt werden, welcher uns [...] bei den prächtigen Erzeugnissen der Theresienthaler Krystall-Glasfabrik entgegentrat. Die stylvolle Behandlung der Formen, wie die vielfach feine Zusammenstellung der Farben ließen erkennen, daß die kunstgewerblichen Bestrebungen der Neuzeit hier einen besonders günstigen Boden gefunden haben, und mit Fug und Recht kann man behaupten, daß dieses Etablissement gegenwärtig den berühmtesten Fabriken des Auslandes ebenbürtig ist.<sup>275</sup>

Hier kommt neben der offensichtlichen Orientierung der Glashütte an der vom Bayerischen Kunstgewerbeverein als vorbildhaft propagierten Renaissance und der besonders gelobten Reinheit des Materials v. a. der Farbgebung des Theresienthaler Glases eine besondere Wertschätzung zu, wobei in den zeitgenössischen Quellen nicht klar getrennt wurde, ob damit in erster Linie das gefärbte, also damit v. a. das bernsteinfarbene Glas mit den aufgelegten, farbigen Dekoren gemeint war oder die Farbenpracht der Emailmalerei. In jedem Falle grenzte sich Theresienthal durch den gezielten und als feinsinnig empfundenen Einsatz von Farbe von anderen Erzeugnissen ab und begann sich so vom Vorbild Böhmens loszukoppeln. Als zweites Merkmal wird die besonders gute, weil offenbar handliche und auf den täglichen Gebrauch ausgelegte Formgebung gelobt,<sup>276</sup> die sich dennoch eine formale, hier als „vortrefflich“<sup>277</sup> und „stylvoll“<sup>278</sup> bezeichnete Ausgewogenheit bewahrte. Eine weitere zeitgenössische Besprechung hebt ebenfalls die hochwertige und beispiellose Ausführung der Malereien hervor; von Interesse ist hier aber, dass trotz des hohen Lobes der Glasmanufaktur in allen Bereichen – Michael von Poschinger wird hier als „bayerischer Glaskönig“<sup>279</sup> beschrieben – die Gravierungen kritischer beurteilt wurden. Während die Theresienthaler Arbeiten zwar gegenüber den gravierten Gläsern anderer Firmen nicht nachteilig beurteilt werden, scheint es im Vergleich zu den Produkten des Wiener Verlegers Lobmeyr an künstlerischer Vervollkommenung zu mangeln.<sup>280</sup> Mit der Präsenz und Auszeichnung in Nürnberg war Theresienthal, nach mehr als zwanzig Jahren nach der Übernahme durch die Familie von Poschinger, wieder an die Spitze der deutschen Glasfabrikation gerückt und in der Lage, sich mit Lobmeyr als maßgeblichem Vertreter der Hohlglasindustrie zu messen.

An den beiden nächsten Weltausstellungen 1883 in Amsterdam und 1885 in Antwerpen<sup>281</sup>, die wie ähnliche andere Veranstaltungen mangels internationaler (wie auch deutscher) Mitwirkung nur ein begrenztes Bild des Kunstgewerbes zeichnen konnten und deshalb nicht als Weltausstellungen im eigentlichen Sinne zu verstehen sind,<sup>282</sup> nahm Theresienthal nicht teil. Sicherlich spielte dabei der hohe finanzielle Aufwand eine Rolle, womöglich spiegelte sich darin die aufkeimende Kritik an den globalen Ausstellungen, wie sie auch in München formuliert wurde. Die aufgrund ihrer gigantischen

<sup>274</sup> Graf 1882.

<sup>275</sup> N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg], S. 90.

<sup>276</sup> Vgl. Graf 1882.

<sup>277</sup> ATG; Ehrenurkunde für Theresienthal für Nürnberg 1882.

<sup>278</sup> N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg], S. 90.

<sup>279</sup> Vgl. N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas], S. 1.

<sup>280</sup> Vgl. N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas], S. 1.

<sup>281</sup> In Antwerpen war allerdings die Rheinische Glashütten AG vertreten; vgl. Luks 1885, S. XXVIII.

<sup>282</sup> Vgl. Lessing 1900, S. 26. Auch für die vorhergehenden Ausstellungen auf australischem Boden, Sydney 1879–1880 und Melbourne 1880–1881, ist keine Teilnahme Theresienthals belegt.

Ausmaße unübersichtlichen Schauen wurden immer stärker von kleineren, national geprägten Ausstellungen und fachspezifischen Veranstaltungen abgelöst.<sup>283</sup> In den nächsten Jahren häuften sich zunächst die Erfolge Theresienthals bei verschiedenen Ausstellungen; so wurde bei der Allgemeinen Landesaussstellung in Budapest 1885 Michael von Poschinger mit einer großen Ehrenmedaille ausgezeichnet.<sup>284</sup>

Bei der *Deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung* in München 1888 war bereits eine Abkehr von der ausschließlichen Orientierung an der deutschen Renaissance zu verzeichnen. Die damit einhergehende Bevorzugung des Barock und Rokoko lässt sich für die Kunst und das Kunstgewerbe Bayerns auch mit den zahlreichen Bau- und Ausstattungsprojekten unter König Ludwig II. in Relation setzen.<sup>285</sup> Es handelte sich dabei aber weniger um eine Ablösung zwischen zwei Stilen, sondern um die Erweiterung der gestalterischen Möglichkeiten, die sowohl das Nebeneinander als auch die Vermischung verschiedener Stile duldeten. Diese Konstatierung kann dadurch belegt werden, dass noch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts immer wieder Objekte mit renaissancistischen Elementen auftraten.<sup>286</sup> Die ab Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts sichtbar werdende Tendenz, unabhängige Formen und Dekore zu gestalten und sich nicht mehr sklavisch einer historischen Stilrichtung unterzuordnen, wurde auch bei den in München ausgestellten Produkten Theresienthals als positiv bewertet.<sup>287</sup> Theresienthal trat hier wieder als wichtigste bayerische Glashütte auf, deren Produkte auszeichnungswürdig waren und neben den Erzeugnissen aus Köln-Ehrenfeld und Lobmeyr bestehen konnten.<sup>288</sup> Regenhütte unter den Steigerwald wurde weniger breit und genau besprochen, während Theresienthal in den Berichten als zuverlässiger und mit allen Techniken vertrauter Lieferant von künstlerisch und technisch hochrangigem Glas auftrat. Leopold Gmelin hebt bei der Beurteilung der ausgestellten Gläser die in Theresienthal verfeinerten, traditionellen Techniken hervor:

Durch grossartige Entwicklung der Glasmacherarbeit, also des eigentlichen Kunsthandwerks, zeichnete sich die Gruppe der Theresienthaler Hütte aus. Die bis zu 1,5 m hohen Tafelaufsätze, deren einzelne Theile mit zahllosen Tropfen, Blättern, Rosetten, Spangen, etc. besetzt waren, die Riesenhumphen, Bier- und Wein-Services etc. bewiesen, dass das Verständnis für künstlerische Gestaltung nun auch den schlichten Arbeiter auf dem Glasmacherstuhl durchdrungen.<sup>289</sup>

Die venezianischen Ofentechniken wurden aufgrund der Schwierigkeit und des hohen Anspruchs, sowie des direkten, unmittelbaren Einwirkens der ausführenden Kunsthandwerker als einzelne Perso-

<sup>283</sup> Vgl. Pecht 1883, S. 25–26, sowie S. 47.

<sup>284</sup> Die Auszeichnung lautet im ungarischen Original: Kiallitasi Nagy Ermet Nyert. ATG; Ehrenurkunde für Theresienthal für Budapest 1885 vom 16.09.1885; vgl. Abb. bei Haller M. und Pscheidt 2008, S. 85.

Laut einer von Egon von Poschinger jun. 1938 erstellten Auflistung gewann Theresienthal ein Jahr später bei der *Jubiläums-Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste* in Berlin eine silberne Medaille; vgl. ATG; Durchschlag einer Auflistung der von Theresienthal gewonnenen Preise, beigelegt zu einem Brief von Egon von Poschinger an die Direktion der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 17.11.1938. In dem Katalog der Ausstellung, die ausschließlich den freien Künsten sowie der Architektur gewidmet war, sind jedoch keine kunstgewerblichen Aussteller oder Objekte aufgelistet, weshalb dieser Hinweis nicht korrekt sein kann. Vgl. N. N. 1886 [Ausst. Berlin].

<sup>285</sup> Vgl. Götz N. 1988, S. 236.

<sup>286</sup> Vgl. z. B. Kat. Ausst. München 1988, S. 336: Kat. Nr. 4.12.12 und S. 337: Abb. 4.12.12.

<sup>287</sup> Vgl. N. N. 1888 [Ausst. München], S. 52.

<sup>288</sup> Laut einer Auflistung Egon von Poschingers soll Theresienthal eine bronzene Medaille gewonnen haben, Gropplero di Troppenburg spricht dagegen von einer goldenen Medaille. Vgl. ATG; Durchschlag einer Auflistung der von Theresienthal gewonnenen Preise, beigelegt zu einem Brief von Egon von Poschinger an die Direktion der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 17.11.1938, sowie Gropplero 1988 A, S. 170. Leopold Gmelin erwähnt in einem Bericht von 1888, dass es nur eine „einzige“, also allgemeine und nicht näher definierte Medaille gab, die zudem an 57% aller Aussteller verliehen wurde; im Glasbereich wurden neben Theresienthal noch Lobmeyr und Köln-Ehrenfeld ausgezeichnet. Vgl. Gmelin 1888 B, S. 91.

<sup>289</sup> Gmelin 1888 A, S. 303.



nen als eigentliche kunsthandwerkliche Leistung wahrgenommen. Obwohl das hier heraufbeschworene Bild des einfachen Arbeiters sich nicht mit dem traditionellen Selbstverständnis des Meisterberufs vereinbaren lässt, kommt doch eine Wertschätzung für die Kunstfertigkeit der Glasmacher zum Ausdruck, die sich in früheren Berichten und Kritiken so nicht findet. Mit ausgestellten Zwischengoldgläsern profilierte sich Theresienthal ebenfalls als Bewahrerin alter und komplexer Herstellungsweisen.

Diese, eine schon bei den Römern bekannte Technik – gravirtes und ausgeschnittenes Blattgold zwischen zwei Gläsern – wurde hier durch mehrere Gläser sehr vorteilhaft repräsentiert; das so schwierige genaue Ineinanderpassen der Kelche, dessen innerer das Gold trägt, war mit solcher Genauigkeit ausgeführt, dass die Doppelwandung nicht zu erkennen war.<sup>290</sup>

Auch die besonders verfeinerte und breite Farbpalette des eingefärbten Glases, also der technischen Herausforderung des Industriezweiges, sowie ein spezifisches vom Farbigen ins Klare verlaufendes Überfangglas wird lobend erwähnt.<sup>291</sup> In dem neu erwachten Interesse für dieses zarte, helle Farbglas war die sich allmählich ankündigende Abkehr von der Neurenaissance zu spüren. Während Gmelin auf dem Bereich der Kaltveredelung die geschliffenen Gläser der bayerischen Glasfabrik als konkurrenzfähig zu den Produkten Lobmeyrs beschreibt, war die österreichische Glasraffinerie auf dem Gebiet der Gravur noch immer deutlich überlegen.<sup>292</sup> Die hier detailliert geschilderten Bestrebungen lassen auf einen großen Ehrgeiz Michael von Poschingers schließen, sich beim Publikum als traditionell arbeitendes Unternehmen einzuprägen, das innovativen Tendenzen und dem Wunsch nach immer neuen Varianten und Spielereien offen gegenüberstand.

Weder für die Weltausstellung in Paris 1889 noch für die *Columbian World Fair* in Chicago 1893 ist eine Teilnahme Theresienthals nachzuweisen; bei letzterer Schau war überhaupt als einzige Glasfabrik des Bayerwalds die Poschingerhütte in Buchenau vertreten.<sup>293</sup> In einer Beschreibung des deutschen Kunstgewerbes anlässlich der Chicagoer Ausstellung, die sich im Besonderen an das internationale Publikum wandte, verweist Gmelin nur auf die Glashütten des Bayerischen Waldes im Allgemeinen. Theresienthal erfährt im Gegensatz zu der Lobmeyr'schen Raffinerie, die als Galionsfigur der deutschen (und nicht etwa der österreichischen) Glasindustrie vorgeführt wird, keine nähere Erwähnung.<sup>294</sup> Im nationalen Kontext dagegen hatte sich Theresienthal eine einmalige Reputation erarbeitet,

<sup>290</sup> Gmelin 1888 A, S. 304. Siehe auch Pabst 1889, S. 102 und N. N. 1888 [Glasindustrie].

<sup>291</sup> Vgl. Gmelin 1888 A, S. 303 und zur Beschreibung des Herstellungsverfahrens Schmidt A. 1889, S. 58. Siehe dazu auch Buse: *Überfanggläser aus Theresienthal 1888*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/ueberfang1888.html>, aufgerufen am 16.10.2014, insbesondere die zahlreichen Bildbeispiele.

<sup>292</sup> Vgl. Gmelin 1888 A, S. 303 und Gmelin 1888 B, S. 84.

<sup>293</sup> Allerdings stellten z. B. auch Lobmeyr und Köln-Ehrenfeld aus, vgl. N. N. 1893 [Ausst. Chicago], S. 143: Nr. 2693. Siehe auch Gmelin 1893 B, S. 76: hier wird entgegen der Auflistung im offiziellen Katalog erwähnt, dass Köln-Ehrenfeld nur als Zugabe zu den Stücken der Berliner Porzellanmanufaktur ausstellte. Gmelin unterläuft zudem an gleicher Stelle ein Irrtum: „Die Poschinger'sche Hütte in Frauenau (Niederbayern) ist somit die einzige katalogisierte Glashütte Deutschlands, welche künstlerisch behandelte Hohlgläser ausgestellt hat, meist auf den amerikanischen Markt zugerichtet, und zum Theil in ganz originellen Formen sowie mannigfaltig in den Farben, darunter auch Goldrubinglas.“ Im Katalog dagegen ist nicht etwa die Glashütte in Frauenau, damals unter der Leitung von Georg Benedikt von Poschinger, dem jüngsten Bruder von Michael von Poschinger jun., sondern die Glasfabrik ihres gemeinsamen Großcousins Ferdinand Karl Benedikt von Poschinger in Buchenau angeführt: „von Poschinger, Ferd. – Buchenau in Bayern – [...] Produkte der Tafelglas- und Hohlglas-Fabrikation [...]“, N. N. 1893 [Ausst. Chicago], S. 143: Gruppe 94, Nr. 2692, siehe auch S. 144: Gruppe 95, Nr. 2716. Auch Christiane Sellner konstatiert, Buchenau sei allein in Chicago aufgetreten; vgl. Sellner 1992, S. 53. Allerdings ist Theresienthal als Teilnehmer in einem vorab gedruckten Übersichtswerk zu den deutschen Ausstellern aufgelistet, hatte dann aber wohl doch keine Erzeugnisse eingereicht; vgl. N. N. 1892 [Ausst. Chicago 1893], S. 65: Nr. 4169.

<sup>294</sup> Vgl. Gmelin 1893 A, S. 31–32. Das Werk druckt den Text Gmelins sowohl im deutschen Original als auch in englischer Übersetzung ab. Siehe zu der Debatte zu der berechtigten Kritik an den deutschen Produkten, auch den kunstgewerblichen Erzeugnissen, die der Preisrichter Franz Reuleaux durch seine Berichte und v. a. seine Konstatierung des Prinzips „billig und schlecht“ angestoßen hatte Kat. Ausst. München 1973, S. XVIII–XXI.

wie die Verleihung einer goldenen Medaille „für ganz hervorragende Leistungen in der Hohlglasfabrikation“<sup>295</sup> auf der *Bayerischen Landes-Industrie-Gewerbe und Kunstausstellung* in Nürnberg 1896 zeigte. Der Geschmack und damit auch die ausgestellten Gläser entfernten sich nun allerdings schon weit von der bisherigen Orientierung am Altdeutschen.

Die Theresienthaler Hütte bei Zwiesel hat vielleicht weniger, aber durchgehends sehr vornehm ausgestellt. Die noch vor acht Jahren herrschenden Gläser mit der aufgelötheten Nuppen-, Bänder-, Tropfendecoration ist völlig verschwunden; an ihre Stelle sind glatte Formen getreten mit Reliefgoldornament oder Glasschnitt aus dem reinsten Krystallglas. Nur mit dem großen Tafelaufsatz und einigen anderen außergewöhnlichen Stücken wird der beruhigende Beweis geliefert, daß auch die eigentliche Stuhlarbeit weitergepflegt wird und zunächst wenigstens nicht dem Vergessen anheimfällt.<sup>296</sup>

Nicht nur bei Theresienthal, sondern auch bei den anderen Herstellern des Bayerischen Waldes, wie Steigerwald in Regenhütte und die Poschingerhütte in Buchenau, lässt sich ein Rückgang der eher dunkel gefärbten altdeutschen Gläser verzeichnen zugunsten einer zarteren, ans Biedermeier gemahnenden Farbpalette und verfeinerten Schliff- und Gravurdekoren. Die Emailmalerei beschränkte sich auf ornamentale Dekorationen, während figürliche Darstellungen, wie sie noch nur drei Jahre zuvor in der Theresienthaler Nachtragspreisliste von ca. 1893 präsent sind, offenbar nicht mehr ausgestellt wurden. Die Auflegearbeiten in venezianischen Techniken schienen nicht mehr für das Gebrauchsglas geeignet zu sein und fanden entsprechend nur mehr bei Prunk- und Ausstellungsstücken weiterhin Verwendung.<sup>297</sup> In einer zeitgenössischen Kritik wird erwähnt, dass die Glashütten des Bayerwalds „neue Formen, neue Techniken oder doch geschickte Zusammenstellung der verschiedensten Techniken“ einsetzten, wobei nicht näher definiert wird, welcher Art diese Innovationen gewesen seien;<sup>298</sup> es ist aber anzunehmen, dass auch hierbei die stilistische Abkehr von renaissancistischen und altdeutschen Vorbildern gemeint war. Mit der Rückkehr des Vornehmen und Leichten im Glasbereich ging die Abwendung von der nun im negativen Sinne als derb empfundenen Neurenaissance gegen Ende des Jahrhunderts in allen Bereichen des Kunstgewerbes einher.

<sup>295</sup> ATG; Ehrenurkunde für Theresienthal für Nürnberg 1896 vom 15.08.1896; vgl. Abb. bei Haller M. und Pscheidt 2008, S. 91.

<sup>296</sup> Gmelin 1896, S. 82.

<sup>297</sup> Vgl. Gmelin 1896, S. 82.

<sup>298</sup> Vgl. N. N. 1897 [Ausst. Nürnberg 1896], S. 44.

## 6.4. Henriette von Poschinger und ihre Bedeutung für Theresienthal

### 6.4.1 Biographisches

Das Theresienthaler Glas des Historismus ist untrennbar mit dem Namen von Henriette von Poschinger, geb. Steigerwald, verbunden, die am 1. Dezember 1845 als jüngste Tochter von Wilhelm Steigerwald und Henriette Reinhold in Rabenstein geboren wurde.<sup>299</sup> Da in älteren Quellen teilweise von Heriberta statt Henriette die Rede ist, lässt sich vermuten, dass sie innerhalb der Familie in Abgrenzung zu ihrer gleichnamigen Mutter Heriberta gerufen wurde. Sowohl ihre älteste Schwester Louise als auch der zweitgeborene Bruder Oskar waren nach einer Erkrankung mit Scharlach im Kindesalter und noch vor Henriette Steigerwalds Geburt gestorben; sie wuchs nur mit ihrem zwei Jahre älteren Bruder Wilhelm im Glashüttengut zu Rabenstein auf.<sup>300</sup>

Es ist anzunehmen, dass ihr das Gespür für die Qualität von Glas und den nötigen Voraussetzungen der Form schon in die Wiege gelegt wurde. Sie war vermutlich mit allen Varianten der Glasherstellung und -veredelung vertraut, die in Schachtenbach und später Regenhütte auf einem hohen Niveau praktiziert wurden. Es ist allerdings nicht belegt, dass Steigerwald für die Glashütte ihres Vaters jemals in Entwurfs- oder Produktionsprozesse involviert war. Ihr Bruder Wilhelm wurde offenbar als Nachfolger wahrgenommen und einbezogen, während Steigerwald bereits mit siebzehn Jahren Michael von Poschinger jun. von Theresienthal heiratete und damit das Elternhaus und den väterlichen Betrieb verließ. Henriette Steigerwald interessierte sich möglicherweise schon früh für die Malerei. Einige, undatierte Landschaftsbilder in Öltechnik von ihrer Hand, die herbstliche oder verschneite Waldansichten zeigen, haben sich im Privatbesitz der Familie erhalten,<sup>301</sup> ein weiteres Gemälde konnte im Januar 2014 vom Glasmuseum Theresienthal angekauft werden.<sup>302</sup>

Es wird immer wieder gerne tradiert, dass Steigerwald nicht nur bei Franz von Lenbach eine künstlerische Ausbildung erhielt, sondern sogar Meisterschülerin des Malers gewesen sein soll – möglicherweise noch vor ihrer Heirat mit Michael von Poschinger jun. Lenbach als Münchener *Künstlerfürst* dominierte das künstlerische Leben der Stadt maßgeblich<sup>303</sup> und beeinflusste auf den einen oder anderen Weg sicherlich auch Henriette Steigerwald bzw. später von Poschinger, die sich in Münchener Künstlerkreisen etablierte. Es ist davon auszugehen, dass Poschinger auch phasenweise nicht in

<sup>299</sup> Das Geburtsdatum wird häufig mit 1844 angegeben; allerdings datiert Ingeborg Seyfert die Geburt auf 1845: „Zum Geburts-termin 1. Dezember 1845 von Henriette war Mutter Henriette geb. Reinhold nach Deggendorf zur fachärztlichen Betreuung gereist.“ Seyfert 2009.

<sup>300</sup> Vgl. Blau 1984 [1956], S. 216–218; allerdings ist diese Quelle, z. B. wegen Ungenauigkeiten bei den Informationen zu den Glashüttenerwerbungen und -gründungen der Familie Steigerwald, nicht immer verlässlich.

<sup>301</sup> Landschaftsbilder von Henriette von Poschinger befinden sich nachweislich im Besitz von Ingrid Osterloh, ihrer Ururenkelin. Es ist zu vermuten, dass noch weitere Werke in Privatbesitz erhalten sind. Auch in den Archivalien finden sich Hinweise: 1932 bietet ein Heinrich Wölfl aus der Schleissheimer Straße 59/II in München den Enkeln Egon und Hans ein Ölbild an: „71/90 cm Innenmaß, gez. H. v. Poschinger 1884 (Schule Fink) Theresienthal.“ ATG; Brief von Heinrich Wölfl an Egon und Hans von Poschinger vom 21.12.1932. Ob die Brüder das Bild letztendlich erworben haben, ist ebenso wie der heutige Aufbewahrungsort unbekannt.

<sup>302</sup> An dieser Stelle Dank für die Informationen an Margarete Sperl. Das Gemälde, das nun im Glasmuseum ausgestellt ist, befand sich im Besitz der Familie Sperl, die das Bild offenbar in den dreißiger oder vierziger Jahren gemeinsam mit weiteren Möbeln aus der Villa Rabenstein von Hans und Egon von Poschinger abkaufte. Vgl. Haller M. 2011 B.

<sup>303</sup> Vgl. u. a. Kat. Ausst. Kassel 1997, S. 86, Kat. Nr. 22.

Theresienthal, sondern in der Münchener Wohnung der Familie von Poschinger lebte.<sup>304</sup> Besonders interessant ist aber, dass Henriette von Poschinger mindestens in den Jahren zwischen 1890 und 1899 zunächst außerordentliches, später aufgrund einer Veränderung der Statuten reguläres Mitglied der Münchner Künstlergenossenschaft war, wie Archivalien im Wiener Künstlerhaus belegen.<sup>305</sup> Poschinger wurde also vom Münchener Künstlerzirkel als Künstlerin – als Malerin, aber nicht etwa als Kunstgewerblerin oder Entwerferin – wahrgenommen und geschätzt; ihre Arbeiten müssen bekannt und geschätzt worden sein. Für eine Lehrer-Schüler-Konstellation im eigentlichen Sinne zwischen ihr und Lenbach existieren aber keine Nachweise.<sup>306</sup>

Durch im Deutschen Literaturarchiv in Marbach erhaltene Korrespondenzen zwischen der damals bereits verheirateten Henriette von Poschinger und dem – heute allerdings weniger bekannten – Germanisten und Dichter Wilhelm Hertz (1835–1902) aus den Jahren 1869 bis 1873 ist einerseits belegt, dass sie Zugang zu den elitären gesellschaftlichen Kreisen des Münchener Großbürgertums hatte und mit den wichtigsten Personen verkehrte. Andererseits ist durch einen konkreten Hinweis in einem Brief an Hertz belegt, dass Henriette von Poschinger mit Lenbach persönlich bekannt war. Der Wortlaut der knappen Nachricht wird hier wiedergegeben:

Liebster Doktor!

Ist es Ihnen nicht möglich mich erst um ½ 3 Uhr zu besuchen? Ich muß jetzt mit Vicaire zu Lenbach und möchte Sie doch gar zu gerne heute noch sehen.

Ihre H. P.<sup>307</sup>

Aus diesem leider undatierten<sup>308</sup> Billett und seiner inoffiziellen Formulierung wird ersichtlich, dass Poschinger ein üblicher Gast bei Franz von Lenbach war. Entsprechend der offenen Struktur des Lenbach'schen Ateliers fungierte es möglicherweise weniger als Ort der Lehre, sondern als gesellschaftli-

<sup>304</sup> N. N. 1898 [Adressbuch], S. 197: „Poschinger, Henriette v., Mn., München, Max Josephstr. 2/1.“

<sup>305</sup> Vgl. zur Änderung der Münchener Statuten im Jahr 1895: Aichelburg, Wladimir: *150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861-2011*, unter der Rubrik *Die Künstlerin*, in: <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/die-kunstlerin/> sowie die Personenverzeichnisse *Mitglieder der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft im Jahre 1890, als sich der Hauptvorstand in Wien befand*, in: <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/verzeichnisse/allgemeine-deutsche-kunstgenossenschaft/anno1890/> und *Mitglieder der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft im Jahre 1899, als sich zum letzten Mal der Hauptvorstand in Wien befand*, in: <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/verzeichnisse/allgemeine-deutsche-kunstgenossenschaft/anno1899/>, alle Seiten aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>306</sup> Vgl. z. B. Haller M. 2011 A. Obwohl in der Literatur üblicherweise tradiert wird, dass Henriette Steigerwald schon bei ihrer Heirat 1863 Kunstmalerin und Meisterschülerin Lenbachs war, existiert für die letztere Behauptung keinerlei Nachweis. Lenbach lehrte von ca. Mitte 1860 bis März 1862 in Weimar an der Großherzoglichen Kunstschule; vgl. Baranow 1986, S. 14–15 und Arnold A. und Wurst 2004, S. 210. Danach lebte er zwar in München – ein so früher Kontakt zu der damals erst sechzehn- bzw. siebzehnjährigen Steigerwald wäre also theoretisch zwischen März 1862 und Juni 1863 möglich gewesen. Allerdings ist für Lenbach, der zu dieser Zeit den Grundstock für die Kopiensammlung des Sammlers Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) legte und in dessen Auftrag in den nächsten Jahren (genauer zwischen dem Winter 1863 und dem Sommer 1868) Reisen nach Italien und Spanien unternahm, auch keine Lehrtätigkeit im eigentlichen Sinne bekannt; vgl. Rott 2004, sowie Arnold A. und Wurst 2004, S. 210. Im Juni 1863 heiratete Steigerwald bereits Michael von Poschinger, ein Jahr später wurde ihr einziger Sohn Egon geboren; zu der damaligen Zeit erscheint eine klassische Ausbildung zu einem späteren Zeitpunkt, als sie bereits Ehefrau und Mutter war, wenig plausibel. Möglicherweise bezieht sich die Aussage auf die spätere belegbare Bekanntschaft zwischen Lenbach und Poschinger, bei der eine unterrichtende Komponente nicht ausgeschlossen werden kann. Nichtsdestotrotz wird sowohl in den Katalogen der Glashütte, in der regionalen Presse und touristischen Publikationen als auch in wissenschaftlichen Arbeiten die werbewirksame Idee von der Lenbach-Schülerin aufrecht erhalten; Vgl. Kat. Ausst. Berlin 2008, S. 347, sowie die Biographie von Henriette von Poschinger auf der entsprechenden Seite des Deutschen Historischen Museums: N. N.: *Henriette Poschinger geb. Steigerwald (1845 –1903)*, in: [http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/gruenderzeit/biografien/poschinger\\_henriette.html](http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/gruenderzeit/biografien/poschinger_henriette.html), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>307</sup> DtLAM, A: Hertz, 22898; Brief von Henriette von Poschinger an Wilhelm Hertz, undatiert.

<sup>308</sup> Andere Briefe Poschingers, die im Nachlass von Hertz aufbewahrt werden, datieren aus den Jahren zwischen 1869 und 1873. Es ist für den zitierten Brief entsprechend eine Entstehungszeit in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu vermuten. Vgl. DtLAM, A: Hertz, 22923; Brief von Henriette von Poschinger an Wilhelm Hertz vom 07.04.1869, ebenso DtLAM, A: Hertz, 22950; Brief von Henriette von Poschinger an Wilhelm Hertz, datiert auf den 05.01., vermutlich zwischen 1869 und 1873, sowie DtLAM, A: Hertz, 23066; Brief von Henriette von Poschinger an Wilhelm Hertz vom 18.11.1873.

cher Treffpunkt.<sup>309</sup> Es ist auch daran zu denken, dass Henriette von Poschinger nur wegen Modellsitzungen für ein eigenes Porträt das Atelier Lenbachs aufsuchte. Leider kann Poschinger auf keinem Bildnis von der Hand Lenbachs zweifelsfrei identifiziert werden,<sup>310</sup> was aber mit der gering ausgeprägten Individualität der typenhaften Frauenporträts Lenbachs korreliert.<sup>311</sup>



Abb. 74–75: Winterlandschaften, Henriette von Poschinger, Öl auf Leinwand, undatiert.

Dennoch ist es unwahrscheinlich, dass Henriette von Poschinger bei Franz von Lenbach im akademischen Sinne in die Lehre ging. Für Lenbach sind keine typischen Lehrverhältnisse bekannt, obwohl für seinen späteren Aufenthalt in Rom ab 1883 belegt ist, dass sein Atelier zum sozialen Anziehungspunkt avancierte und einige Damen der Gesellschaft nicht nur von ihm porträtiert wurden, sondern auch – wohl ohne tiefeschürfende Absichten auf Seiten der Frauen – unterrichtet wurden.<sup>312</sup> Auch seine spätere, zweite Ehefrau Lolo von Lenbach (1861–1941) soll ab den frühen achtziger Jahren, also schon vor ihrer Heirat mit Lenbach 1896 dessen Malschülerin gewesen sein.<sup>313</sup> Es wäre also vorstellbar, dass auch Henriette von Poschinger in einem solch losen Verhältnis zu Lenbach stand und tatsächlich von den Anleitungen des erfahrenen Künstlers profitierte. Aufgrund der mangelnden Quellenlage handelt es sich hierbei allerdings lediglich um hypothetische Überlegungen. Allerdings drängen sich auch keine stilistischen Kongruenzen oder thematischen Parallelen zwischen den wenigen erhal-

<sup>309</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1988, S. 316, sowie S. 332.

<sup>310</sup> 2011/2012 wurde in einer (nicht dem Verkauf, sondern nur der Präsentation gewidmeten) Ausstellung *Einem Lenbach in die Augen schauen* in der Galerie Neumeister ein Porträt von Franz von Lenbach gezeigt. Das Doppelporträt, das sich in Privatbesitz befindet, trägt auf der Rückseite einen Stempel mit handschriftlichen Eintragungen, der die Echtheit des Gemäldes bestätigen soll: „Ich bestätige, daß dieses Bild L. Poschinger u. Lolo Lenbach von der Hand meines Mannes ‚Franz von Lenbach‘ ist. München, 27. Februar 1937.“ Dabei handelt es sich um eine Echtheitsbescheinigung von der Hand Lolo von Lenbachs, eigentlich Charlotte Freiin von Hornstein, der Witwe des 1904 verstorbenen Künstlers. Es ist also davon auszugehen, dass die Benennung der beiden abgebildeten Personen völlig korrekt ist. Neben Lolo von Lenbach ist offenbar Lily von Poschinger, geb. Seitz, dargestellt, die Lenbach auch in einem einzelnen Bildnis zeigte. Vgl. Baranow 1986, Abb. auf S. 60.

Nichtsdestotrotz gab es auf der Ausstellung unter Besuchern, die in dem Antlitz Henriette von Poschinger zu erkennen glaubten, Spekulationen, ob es sich nicht um diese handeln könnte. Daraus ergaben sich Gerüchte, die immer wieder anzutreffen sind. Es ist aber aufgrund der Beweislage nicht anzunehmen, dass das Doppelporträt in einem Zusammenhang zu Henriette von Poschinger steht. Der Dank gilt an dieser Stelle Herrn Dr. Rainer Schuster vom Auktionshaus Neumeister für die Informationen und die bereitwillige Unterstützung.

<sup>311</sup> Vgl. Baranow 1986, S. 43.

<sup>312</sup> Vgl. Baranow 1986, S. 18.

<sup>313</sup> Vgl. Baranow 1986, S. 18 und S. 146: Kat. Nr. 40.

tenen Ölbildern und Zeichenbüchern Poschingers und den Arbeiten Lenbachs auf. Es ist mindestens so plausibel, dass sich Poschinger im Wesentlichen autodidaktisch bildete.

Das zweifellos vorhandene künstlerische Talent Henriette Steigerwalds fand mit der Heirat mit Michael von Poschinger am 9. Juni 1863 ein neues Betätigungsfeld. Der Bund zweier für die Gesellschaft und Industrie der Region um Zwiesel so relevanter Unternehmerfamilien muss einen großen Widerhall gefunden haben. Für das Aufleben Theresienthals unter der Familie Poschinger muss die Rückkehr der Nichte des Firmengründers ein positives Signal bedeutet haben. Sehr wahrscheinlich handelte es sich bei der Verbindung von der jungen Steigerwald und dem zehn Jahre älteren Poschinger um eine von den Eltern der jungen Leute protegierte, wenn nicht sogar durch sie arrangierte Ehe. Eine Anspielung auf diesen Sachverhalt findet sich in Maximilian Schmidts *Glasmacherleut'*, einer Geschichte um den Glasfabrikanten Franz Schrenk (1816–1879), der u. a. eine Glashütte in Lohberg führte;<sup>314</sup> dabei handelte es sich um einen volkstümlichen Fortsetzungsroman, der von Juli bis Oktober 1869 in einer Unterhaltungszeitung zweimal wöchentlich abgedruckt wurde. Darin kommt die hohe Wertschätzung zum Ausdruck, die die Familien der bayerischen Glashüttenbesitzer genossen,<sup>315</sup> was sich auch an der hier zitierten Textstelle mit der Beschreibung eines Volksfests zeigt.

Die Freude dieses Festes wurde nicht wenig vergrößert, als gegen Abend mehrere der Glashüttenbesitzer mit ihren Familien, so namentlich die Herren von Poschinger und Herr Steigerwald mit Frau und Kindern ankamen und an der allgemeinen Lustbarkeit Antheil nahmen. [...] denn man wußte, wie gerne diese Hüttenherren unter ihren Arbeitern verweilten und welch' innigen Antheil sie stets an deren Leiden und Freuden nahmen. Die Kinder dieser reichen Leute, von frühester Jugend daran gewöhnt, den Arbeiter zu ehren und seinen Kindern freundlich entgegen zu kommen, besannen sich nicht lange, an der Lust derselben thätigen Antheil zu nehmen. Die kleine Henriette fand ein besonderes Vergnügen, mit einem lieblichen Knaben, Michael, dem Sohne des Herrn von Poschinger auf Frauenau, über das Sunnwendfeuer zu springen und zwar mit solcher Bravour, daß man den Beiden von allen Seiten Beifall spendete. Der Cymbal-Toni drohte dem kleinen Michael lächelnd mit dem Finger und sein Hackbrett schlagend, sang er:

Als Kloane durch's Feuer,  
 Als Große durch's Leb'n,  
 A Kinderspiel hat schon  
 Manch Brautpaarl geb'n.  
 Die kloan Deandln wachs'n  
 Die Buama wer'n Herrn  
 'S braucht gar nöd viel Fax'n  
 Kann z'sammg'heirath wern!

Die Kinder verstanden es nicht, was der Alte mit püffig lächelnder Miene sang, desto besser merkten die Eltern, wo der Toni hinaus wollte und fragend und lächelnd blickten sie sich gegenseitig an; die Frauen Poschinger's und Steigerwald's aber nickten sich mit einem gewissen Einverständnisse freundlich zu.<sup>316</sup>

<sup>314</sup> Vgl. ÖBL 1997, S. 216–217.

<sup>315</sup> Auch Max Hilz beschreibt den hohen Beliebtheitsgrad von Henriette Steigerwald sen.; vgl. Hilz 1890, S. 70.

<sup>316</sup> Schmidt M. 1869, 09.09.1869, Nr. 72, S. 853–858, hier S. 855–856.

Schon fünf Ausgaben und in der Geschichte zehn Jahre später wird die Hochzeitsfeier der beiden in Rabenstein geschildert, wobei das junge Brautpaar überaus positiv, auch teilweise verklärend dargestellt wird.

Dort war Hochzeit. Dort athmete Alles Freude und Wonne. Das Haus war voll fröhlicher Gäste und Küche und Keller dem liebenswürdigen Wirthe entsprechend. Neben vielen andern Herren und Damen waren namentlich die Glashüttenbesitzer der ganzen Umgegend zum Feste geladen und auch zahlreich mit ihren Familien erschienen. [...] Aber außer diesen angesehenen Leuten befanden sich heute auch viele weniger vornehme Gäste auf Rabenstein, auf welche jedoch Herr Steigerwald mit demselben Wohlgefallen blickte, wie auf jene, – denn diese weniger vornehmen Gäste waren die tüchtigsten Arbeiter der Fabrik, brave ehrliche Männer, welche die Freude des Hauses, in dem die so geachtet waren, aus ganzem Herzen mit theilten. [...] Das reizende Bräutchen, an der Seite ihre jungen, edlen Bräutigams, übte theils durch ihre Schönheit, theils durch die liebenswürdige Art ihres Benehmens auf alle Anwesenden, gleichviel ob Herr oder Arbeiter, einen mächtigen Zauber aus. Aus ihren wundervollen Augen strahlte das reinste Glück und glücklich zu sein hatte sie Ursache als Weib eines der edelsten und geachteten Männer des Bayerwaldes.<sup>317</sup>

Michael und Henriette von Poschinger hatten gemeinsam einen Sohn, Egon, der knapp ein Jahr nach der Hochzeit am 15. Juni 1864 geboren wurde. Da keine weiteren Kinder folgten, kann erwogen werden, ob der Lebensmittelpunkt von Henriette von Poschinger sich nach der damit erfüllten familiären Pflicht, einen Nachfolger zu zeugen, auf ihre künstlerischen Tätigkeiten konzentrierte. In dem bereits zitierten Nekrolog für Michael von Poschinger wird erwähnt, dass dessen Hinwendung zu künstlerischen Gebrauchs- und Luxusgläsern angeregt wurde durch „seine Frau Heriberta, geb. Steigerwald, welche – von Jugend auf mit der Glasmacherei vertraut – in den Museen zu Nürnberg und München mit viel Kunstverständnis Skizzen gesammelt hatte [...]“.<sup>318</sup> Tatsächlich sind im Archiv der Familie Gangkofner noch Skizzenbücher erhalten, die wahrscheinlich von der Hand Henriette von Poschingers stammen und die im Anschluss gesondert besprochen werden sollen. An der knappen Textstelle lässt sich ablesen, dass die Leistungen von Henriette von Poschinger zwar insofern von den Zeitgenossen anerkannt wurden, als sie eine unterstützende, vielleicht auch impulsgebende Funktion für ihren Ehemann und den Glashüttenherrn ausübte. Dass sie aber – wovon heute üblicherweise ausgegangen wird – selbst und selbstständig entwerferisch tätig war, wird hier nicht thematisiert. In den einschlägigen Zeitschriften zum Kunstgewerbe finden sich auch keine Nachrufe auf Henriette von Poschinger; wahrgenommen wurde wohl vor allem die Tatkraft und der Kunstsinn Michael von Poschingers.

Neben der entwerferischen Tätigkeit und der Malerei widmete sich Poschinger auch der Lyrik. Durch einen 1893 unter den Pseudonymen Heriberta von Poschinger bzw. Heinz Osser, wohl in Anspielung an den Berg Osser, einem Teil des künischen Gebirge im Bayerischen Wald und Böhmerwald, veröffentlichten Gedichtband namens *Lieder der Waldfrau* gewinnt man noch einen anderen Einblick in die Welt Poschingers. Als Beispiel für die durchweg düsteren Arbeiten soll hier das kurze Gedicht *Eisblumen* angeführt werden:

<sup>317</sup> Schmidt M. 1869, 26.09.1869, Nr. 77, S. 913–916, hier S. 915.

<sup>318</sup> N. N. 1908 [Nekrolog Poschinger], S. 282.

Eisblumen sind am Fenster  
 Erblüht in kalter Nacht,  
 Sie funkeln wie Demanten  
 In ihrer lichten Pracht.  
 Es steigt kein süßes Duften  
 Aus ihrem Blüthenschooß,  
 Sind sind ganz wie du selber  
 So schön und seelenlos.<sup>319</sup>

Das Werk, das ebenso wie die anderen Gedichte, ein schlichtes Reimschema und eine eingängige Rhythmik aufweist, vermittelt mit einfachen Metaphern eine tiefgehende, hoffnungslose Schwermut. Natürlich verbietet es sich, vom lyrischen Ich, dass ja in einem besonderen Gegensatz zu den Bildern des charmanten Mädchens aus den *Glasmacherleut'* und dem heute kolportierten Eindruck der fortschrittlichen, relativ unabhängigen Entwerferin steht, auf den Gemütszustand der Autorin schließen zu wollen. Dennoch lässt die Lektüre des Lyrikbandes den Eindruck zurück, dass eine gewisse Tendenz zum Düsteren, ja Depressiven, die sich auch in der Familiengeschichte der Steigerwald findet, kein Zufall ist.<sup>320</sup> Womöglich besaß Henriette von Poschinger eine Sensibilität, die sich nicht gut mit dem groben, urwüchsigen Umfeld und ihrer Lebenssituation vereinbaren ließ. Das in den Gedichten immer wieder thematisierte Allein- und Verlassensein kann direkt im Zusammenhang mit der Abgeschiedenheit und rauen Natur des Bayerwalds gesehen werden.<sup>321</sup> Henriette von Poschinger starb am 29. September 1903 in Tutzing am Starnberger See.

#### 6.4.2. Poschinger als Ehefrau und Entwerferin

Konzentriert man sich auf das eigentliche Wirken Henriette von Poschingers, so ist zunächst belegt, dass Poschinger ihr zeichnerisches Talent nutzte, um in bayerischen Museen Skizzen nach Gläsern älterer Provenienz anzufertigen, die in Theresienthal bei der Umsetzung der Vorbilder sicherlich eine Rolle spielten. Laut Gropplero di Troppenburg war Poschinger für Kopien nach alten Gläsern verantwortlich,<sup>322</sup> was im Zusammenhang mit den erhaltenen Skizzenbüchern plausibel erscheint. Als weiteren Aspekt werden die beiden erhaltenen Maler- bzw. Musterbücher, die sich heute im Archiv der Familie Gangkofner befinden, als Werke von ihrer Hand bewertet. Diese These soll ebenfalls eigens betrachtet werden. Darüber hinaus wird ihr gerne eine künstlerische und v. a. entwerferische Tätigkeit unterstellt, wofür – wenn man einmal von den Musterbüchern absieht – die Quellenlage allerdings weniger eindeutig ist. Insofern handelt es sich bei folgenden Aussagen Gropplero di Troppenburgs um

<sup>319</sup> Poschinger H. 1893, S. 47.

<sup>320</sup> Ein Hang zum Tragischen in der Familie Steigerwald ist offensichtlich: Wilhelm Steigerwald jun., der Bruder von Henriette und Glashüttenherr von Regenhütte, soll 1880 (also mit nur 38 Jahren) an seiner Fettleibigkeit erstickt sein. Vgl. Hilz 1890, S. 91. Sein ältester Sohn und Nachfolger, ebenfalls Wilhelm, erschoss sich 1889; Max Hilz schreibt dazu: „[...] Nachts 11 Uhr erschloß sich in Regenhütte auf seinem Zimmer Hr. Wilhelm Steigerwald, 19 Jahre alt, Glasfabrikbesizerssohn dortselbst, mit einem Revolver. Er lebte noch 6 Stunden im bewußtlosen Zustande. Motiv hiezu unbekannt.“ Hilz 1890, S. 115.

Der zweitgeborene Sohn Oskar, der als nächster die Leitung der Glashütte übernahm, starb 1902 bei einem ungeklärten, dubiosen Jagdunfall. Die beiden anderen Kinder von Wilhelm Steigerwald jun. starben bereits 1887 und 1889, ebenso wie die beiden älteren Geschwister von ihm und Henriette von Poschinger, im Kindesalter. Vgl. Blau 1984 [1956], S. 216–218. Henriette von Poschinger musste also zusehen, wie ein Familienmitglied nach dem anderen auf prekäre Weise aus dem Leben trat.

<sup>321</sup> Vgl. Poschinger 1928 B, S. 598: „Der Urwald wuchs zum Fenster herein, und die Wölfe kamen bis vor die Haustüre. Man war weniger erstaunt, einem Bären, als einem Fremden zu begegnen.“

<sup>322</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 53.



Mutmaßungen: „Anzunehmen ist auch, daß sie in den späten achtziger Jahren die Herstellung von Zwischengoldgläsern anregte. Inwieweit sie ‚moderne‘ Gläser entworfen hat, läßt sich nicht feststellen [...]“<sup>323</sup> Aus diesen vorsichtigen Formulierungen sind in der modernen, v. a. der nicht völlig der Wissenschaft verpflichteten Wahrnehmung Tatsachen geworden: Henriette von Poschinger wird als einzige Werbe- und Identifikationsfigur zunehmend verklärt dargestellt und gilt immer stärker als maßgebliche Entwerferin für das historistische Glas, insbesondere in Bezug auf das malerische Dekor, teils sogar noch für das frühe Jugendstilglas Theresienthals,<sup>324</sup> was zwar möglich, aber eben nicht nachweisbar ist. Tatsächlich muss man sich vor Augen halten, dass es keine Belege für diese Annahmen gibt.

Es ist unklar, welche Rolle Henriette von Poschinger konkret einnahm; folgende Aspekte müssten erwägt werden: Wie sehr war sie wirklich durch den Einfluss ihres Vaters oder auch ihres Onkels Franz Steigerwald mit dem Glashandel, dem Glashandwerk und womöglich dem Entwurfsprozess vertraut? Trat sie lediglich als Ideengeberin auf, die die Musterzeichner der Glashütte lediglich mit Zeichnungen nach antiken bzw. alten Kunstobjekten versorgte? Die bereits zitierte Quelle spricht in diesem Zusammenhang und genau betrachtet vom „Sammeln“,<sup>325</sup> als würde es sich um das Erstellen eines Motiv- und Ideenfundus handeln und nicht etwa um die weitere Umsetzung dieser Anregungen. Übernahm Henriette von Poschinger doch die Rolle des Musterzeichners selbst? War sie hauptsächlich für das malerische Dekor zuständig oder legte sie auch formale Aspekte fest? Wie sah die Zusammenarbeit zwischen ihr und ihrem Ehemann aus und inwiefern wurden die Facharbeiter der Glashütte involviert? Änderte sich ihre Rolle über die Jahre und Jahrzehnte? Diese Überlegungen lassen sich – wenn überhaupt – nur anhand der erhaltenen Archivalien eruieren.

Was nun der kurzen Klärung bedarf, ist die Frage nach der Position Poschingers als Frau innerhalb eines kunstgewerblichen Unternehmens. Seyfert trifft wohl den Kern der damals üblichen Erwartungshaltung an die Ehefrauen der Glashüttenherren der Familie von Poschinger, wenn sie erwähnt, dass diese tüchtige und mutige Frauen hätten sein müssen, die „auch nicht die Einsamkeit des tiefverschneiten Waldes fürchten durften.“<sup>326</sup> Der Tätigkeitsbereich der Hüttenherrinnen beschränkte sich im Allgemeinen auf soziale und wohlthätige Aspekte.<sup>327</sup> Eine Mitarbeit im Unternehmen, ob kaufmännisch oder künstlerisch, war wohl eher die Ausnahme als die Regel. Aus einem 1891 gehaltenen Vortrag von Julius Lessing zum Thema *Das Kunstgewerbe als Beruf* wird ersichtlich, dass Frauen auch in diesem Bereich unterschätzt und mit Dilettanten gleichgesetzt wurden, deren Fähigkeiten sich nicht für höhere Ansprüche, wie sie für Entwurfsprozesse im Kunstgewerbe nötig waren, eigneten.<sup>328</sup> Die fehlende Vertrautheit mit dem Handwerk wird dabei als Begründung ebenso angeführt,<sup>329</sup> wie die Tatsache, dass die Ausbildungsmöglichkeiten von jungen Mädchen und ihren Familien nicht ernst genug

<sup>323</sup> Gropplero 1988 A, S. 53.

<sup>324</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 53. Siehe auch Haller M. 2011 A, sowie Schnurbein, Max von: *Henriette Steigerwald*, in: [http://theresienthal.de/cms/front\\_content.php?idart=102](http://theresienthal.de/cms/front_content.php?idart=102), aufgerufen am 16.10.2014. Auch die Bewerbung des Turmzimmers des Theresienthals Museumsschlösschens als ehemaliges Atelier Henriette von Poschingers trägt idealisierende Züge.

<sup>325</sup> N. N. 1908 [Nekrolog Poschinger], S. 282.

<sup>326</sup> Seyfert 1971, S. 26.

<sup>327</sup> Vgl. Reimeier 2002, S. 125–126.

<sup>328</sup> Der Begriff des Amateurs oder Dilettanten war im 19. Jahrhundert nicht negativ besetzt, sondern drückte vor allem den Unterschied zum professionellen Künstler aus, dass dieser seinen Lebensunterhalt vom Verkauf seiner künstlerischen Arbeiten bestreiten musste. Vgl. Aichelburg, Wladimir: *150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861–2011*, unter der Rubrik *Die Künstlerin*, in: <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/die-kunstlerin/>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>329</sup> Vgl. Lessing 1891, S. 20–21.

genommen werden würden. Was aus der heutigen Perspektive aber nicht mehr nachvollziehbar ist, ist Lessings Aussage, dass selbst, wenn die ja bereits vorhandenen Schulungswege eingeschlagen werden würden, sie doch nur zu unzureichenden Ergebnissen führen könnten.<sup>330</sup>

Gewöhnlich denkt die Haustochter erst mit achtzehn oder zwanzig Jahren daran, in eine Unterrichtsanstalt einzutreten. Da die Eltern sie auch sonst unterhalten müssen, so bestehen die Auslagen lediglich in dem Unterrichtsgeld; wollen sie ein solches in ihre Tochter wenden, so sind sie gewöhnlich schon sehr erschreckt, wenn sie hören, daß der Kursus mehrere Jahre dauert, nehmen aber zu mindesten an, daß nach einem solchen Kursus das Mädchen fähig sein müsse, ihr Brot zu erwerben, und zwar nicht als Arbeiterin im gemeinen Sinne, sondern als erfindende Zeichnerin mit dem gesellschaftlichen Anspruch, für eine Art von Künstlerin zu gelten. [...] im besten Falle finden die Damen eine schlecht bezahlte Beschäftigung für Aufzeichnen in einem Stickereigeschäft, oder gelegentlich vom Kunstdrucker kleine Aufträge für Tischkarten und Neujahrskarten; zumeist werden sie Malerinnen für Stillleben und Landschaften [...]. Selbst wenn sie einen Kunsthandwerker heirathen, sind diese Mädchen nicht im Stande, ihrem Manne mehr zu helfen, als ein mäßig geschulter Lehrling. In Frankreich dagegen, speziell in Paris, leistet die Frau dem Gewerbetreibenden eine sehr ernstliche Hülfe dadurch, daß sie ihm die kaufmännischen Geschäfte im Hause, vor Allem die Buchführung, die Kasse und die Materialienverwaltung abnimmt [...].<sup>331</sup>

Henriette von Poschinger befand sich also in einer Welt, in der Frauen im Kunstgewerbe grundsätzlich kaum Akzeptanz fanden und höchstens als kaufmännische Unterstützung tauglich erschienen. Obwohl Frauen nicht prinzipiell aus Vereinen, wie der Münchner Künstlergenossenschaft oder dem Kunstgewerbeverein, ausgeschlossen waren, mussten sie doch, um eintreten zu können, eine gewisse Ausbildung oder professionelle Verfolgung ihrer künstlerischen Tätigkeit nachweisen. Für die Frauen aus gehobenen Kreisen, die die Malerei, Kunststickerei oder ähnliche im Kleinen ausführbare künstlerische Betätigungen als Zeitvertreib begriffen, war die Aufnahme in einen professionalisierten Verein damit kaum möglich, aber auch nicht unbedingt erstrebenswert.<sup>332</sup> Aber auch qualifizierte Frauen waren in einem Verein nur als außerordentliche, zumeist nicht stimmberechtigte Mitglieder akzeptiert, was auch die Absonderung der Schülerinnen in einer eigenen, sogenannten *Weiblichen Abteilung* der staatlichen Kunstgewerbeschule belegt. Die Gründung des Münchner Künstlerinnen-Vereins, der 1882 als eine der ersten frauenfördernden Initiativen Deutschlands ins Leben gerufen wurde und an den ab 1894 eine sogenannte *Damenakademie* als berufliche Ausbildungsstätte angegliedert war, belegt die Notwendigkeit einer Interessenvertretung von künstlerisch und ebenso auch kunstgewerblich ambitionierten Frauen noch zum Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>333</sup> Erst nach der Lebenszeit Henriette von Poschingers, die 1903 noch vor den Veränderungen durch den allmählich einsetzenden gesellschaftlichen Wandel starb, errangen Frauen als Künstlerinnen und Kunstgewerblernen immer mehr Respekt, z. B. wurde auf der Werkbundaussstellung in Köln 1914 in einem *Haus der Frau* eine von Frauen konzipierte Abteilung mit Erzeugnissen aus weiblicher Hand gezeigt, an deren Besprechung (durch einen Mann) sich eine langsam wandelnde Wahrnehmung erkennen lässt:

<sup>330</sup> Vgl. Lessing 1891, S. 29.

<sup>331</sup> Lessing 1891, S. 30.

<sup>332</sup> Vgl. Aichelburg, Wladimir: *150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861-2011*, unter der Rubrik *Die Künstlerin*, in: <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/die-kunstlerin/>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>333</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1988, S. 322–323, sowie zu diesem Themenkomplex weiterführend Deseyve 2005.

Wenn der Katalog für vieles gleichsam um mildernde Umstände bittet, da es sich um ein Gebiet handle, das von den Frauen erst langsam erobert werden müsse, so sagen wir dagegen: alle Achtung vor dem, was die Frau kann und nur die Frau uns in Köln zeigen konnte, den vielen reizvollen Werken der Nadelkünste, den anmutigen Erfindungen für häusliche Zwecke, dem so frisch reformierten Werkunterricht der Mädchenschulen und ähnlichem.<sup>334</sup>

Die hier im Lob noch deutlich spürbaren thematischen Einschränkungen sind zwei Jahre später, anlässlich der Ausstellung des Münchner Künstlerinnenvereins auf der Leipziger Messe 1916, bei einer Beurteilung durch den Designer Jean Beck selbst völlig verschwunden. Das Engagement und die besondere Entschlossenheit der Frauen werden von ihm sogar besonders hervorgehoben.<sup>335</sup>

Es ist also – zurückkehrend auf die Überlegung, wie Henriette von Poschinger tatsächlich in das Theresienthaler System eingebunden gewesen sein könnte und ob sie als professionelle Entwerferin wahrgenommen werden kann – fraglich, ob und inwieweit Michael von Poschingers Selbst- und Rollenverständnis, eine schon ab den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts maßgeblich in die Gestaltung der Kollektion eingreifende Ehefrau an seiner Seite überhaupt zuließ. Falls eine so weltoffene und fortschrittliche Gesinnung des Glashüttenherrn vorlag, das besondere Talent der Ehefrau wahrgenommen und geschätzt wurde und Henriette von Poschinger tatsächlich auch entwerferische Aufgaben in Theresienthal übernahm, ist es aufgrund der sozialen Verhältnisse absolut nachvollziehbar, dass sie in der äußeren, öffentlichen Wahrnehmung hinter dem Namen ihres Ehemannes und dem Markennamen *Theresienthal* zurücktrat und in den bisher vorliegenden Quellen kaum Erwähnung fand

#### 6.4.3. Poschingers Skizzenbücher von ca. 1875–1885

In dem Archiv der Familie Gangkofner haben sich insgesamt vier Skizzenbücher erhalten, von denen – wenn man sie nach stilistischen Kriterien beurteilt – drei sich nahestehen und offenbar derselben Hand entstammen. Das vierte Buch ist wohl späteren Ursprungs und wird deshalb in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt. Die Studienbücher waren bisher der Forschung nur in begrenztem Rahmen zugänglich und sind unveröffentlicht.<sup>336</sup> Aufgrund der Quellenhinweise und der später noch zu begründenden Datierung auf das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts liegt eine Zuschreibung dieser drei Zeichenbücher an Henriette von Poschinger nahe.

Das erste hochformatige Skizzenbuch beinhaltet neben Bleistiftskizzen auch zwei detailliert ausgeführte Federzeichnungen. Davon zeigt die erste, eine ganze Seite einnehmende Zeichnung eine offenbar fest eingblasene Flasche mit sechseckigem Grundriss, die an den sechs langen Formkanten Auflegearbeiten aus gekniffenen Bändern und Beeren aufweist. Um den kurzen, sich nach oben weitenden Hals liegen zwei aufgelegte Ringe und ein Zwackelband. Die Studie, die mit „Venez. Gläser“ überschrieben und mit weiteren knappen Hinweisen versehen ist, zeigt die Flasche in strenger Vor-

<sup>334</sup> Jessen 1915, S. 29–30.

<sup>335</sup> Vgl. Beck 1918, S. 17–18.

<sup>336</sup> ATG; Drei Skizzenbücher, vermutlich von Henriette von Poschinger, undatiert.

deransicht, versehen mit einer exakt gezogenen Mittellinie, also ohne perspektivische Verzerrung und analog zu den üblichen Musterblättern bzw. Papierschnitten – der Zeichner muss also mit den spezifischen Anforderungen der Glasherstellung vertraut gewesen sein. Im unteren Bildbereich ist eine kleine Skizze in Aufsicht, damit den hexagonalen Querschnitt der Flasche darstellend, beigelegt. Die klare, ruhige Linienführung mit den rechtwinkligen Schraffuren weist ebenso wie die hellgrau und blau lavierte Akzentuierung auf einen erfahrenen Zeichner hin. Unter den mit Feder gezogenen Linien lassen sich suchendere Bleistiftlinien entdecken. Bis auf eine weitere, genaue Zeichnung eines venezianischen Flügelglases wirken die übrigen Skizzen, zumeist reine Bleistiftzeichnungen, freier, in der Linienführung lockerer und spontaner. Die Gegenstände treten auch in perspektivischer Darstellung auf oder es sind mehrere Gläser auf einer Seite dargestellt.



Abb. 76–77: Zeichnungen einer sechseckigen Flasche und eines venezianischen Flügelglases, aus einem Skizzenbuch (1), vermutlich Henriette von Poschinger.

Im zweiten Skizzenbuch, das die Bindung an der kürzeren Buchkante besitzt, also als Querformat gedacht war, sind nichtsdestotrotz alle Zeichnungen hochformatig angelegt. Da das Buch im aufgeklappten Zustand also recht lang und unhandlich ist, liegt eine geordnete Zeichensituation mit einer Ablagemöglichkeit, also einem Tischchen und wahrscheinlich einem Stuhl, nahe. Viele der Zeichnungen sind mit dem Hinweis „Berlin, Antiqu. Museum“ versehen, der wohl für die Antikensammlung bzw. dem Alten Museum in Berlin mit der bereits im 19. Jahrhundert berühmten Vasensammlung steht; entsprechend bilden diese Seiten antike, keramische Arbeiten ab. Auf anderen Seiten, die durchweg Gläser zeigen und nicht genau zu entziffernde Notizen aufweisen,<sup>337</sup> die sich aber möglicherweise auf das Berliner Kunstgewerbemuseum unter Julius Lessing beziehen könnten, das seit seiner Gründung 1869 unter dem Namen *Deutsches Gewerbemuseum* und ab 1879 unter *Königliches Kunstgewerbe-*

<sup>337</sup> Es handelt um die Hinweise: „Berlin. [...] Gefäße Museum“ bzw. „Berlin. [...] Gewerbe Museum“.

*museum* lief.<sup>338</sup> Womöglich steht die Anfertigung der Zeichnungen auch im Kontext mit der 1868 gegründeten, dem Kunstgewerbemuseum angegliederten Unterrichtsanstalt, die an wechselnden Standorten über Ateliers und Studienmöglichkeiten verfügte, allerdings für deren Verwendung eine Zulassung erforderte.<sup>339</sup> Eine fein ausgeführte Zeichnung eines venezianischen Flügelglases – das möglicherweise Teil der Ankäufe von Gläsern des italienischen Herstellers Salviati war, die das Berliner Kunstgewerbemuseum auf der Pariser Weltausstellung von 1867 tätigte –<sup>340</sup> sticht aus dem Bildmaterial hervor, da sie neben den klaren, von ruhiger Hand gezogenen Bleistiftlinien mit Leichtigkeit ausgeführte, zarte Lavierungen in den Farbtönen Blau, Grau und Ocker aufweist und den wertvollen, zerbrechlichen Charakter des Glases thematisiert und zugleich technisch widerspiegelt. Die Zeichnung begeistert durch die konzentrierte Darstellung des dünnwandigen Kelchs mit seinen sanften Lichtreflexionen, der Feinheit der gekniffenen Bänder am unteren Bereich der Kuppel und der voluten- und kammförmigen Auflegearbeiten der Flügel, sowie der Wiedergabe des mit Ringen und Diabolo kleinenteilig aufgebauten Fußes. Das durchweg hohe Niveau der Studien – das Wort Skizze würde den elaborierten Zeichnungen nicht entsprechen – verweist auf eine ernsthafte und tiefeschürfende Beschäftigung mit den gesehenen Objekten.

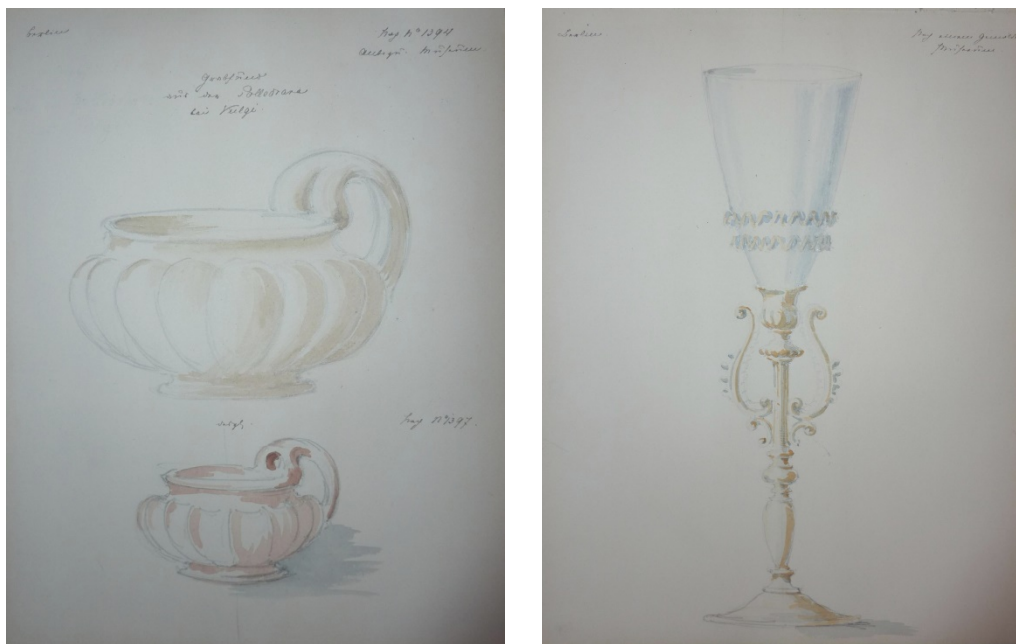


Abb. 78–79: Zeichnungen antiker Keramiken und eines venezianischen Flügelglases, aus einem Skizzenbuch (2), vermutlich Henriette von Poschinger.

Das dritte, quadrierte Skizzenbuch wurde trotz der eigentlich hochformatigen Bindung teils für hoch-, teils für querformatige Zeichnungen genutzt, ebenso variiert die Menge der dargestellten Objekte auf einer Seite. Technisch gesehen finden sich Bleistiftskizzen und Federzeichnungen, manchmal mit aquarellierten Elementen, wobei entsprechend auch der Vollendungsgrad der Ausführung schwankt; offenbar wurden manche der vor Ort entstandenen Skizzen zu einem späteren Zeitpunkt weiter aus-

<sup>338</sup> Der Neubau des Berliner Kunstgewerbemuseum wurde am 21. November 1881 eröffnet, was einen Anlass für einen dortigen Besuch dargestellt haben könnte; vgl. Franke Mo. 1981, S. 249.

<sup>339</sup> Vgl. Franke Mo. 1981, S. 247–248. Siehe auch Mundt 1974, S. 194–197.

<sup>340</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 21 und Mundt 1974, S. 42.

geführt. Häufig sind Hinweise über die Datierung der abgebildeten Gläser, wie „aus der Renaissance“, „aus gothischer Zeit, 1400 bis 1500“ oder „Venetianer Glas, 16<sup>tes</sup> bis 17<sup>tes</sup> Jahrhundert“ bzw. „17<sup>tes</sup> bis 18<sup>tes</sup> Jahrhundert“ oder über die konkrete Provenienz notiert, z. B. „Nationalmuseum München“, „Nürnberg Germ. Museum“, „Düsseldorf“ (dabei u. a. notiert: „Museum in Köln“, „Museum [...] der Universität Bonn“ oder „Andernach [...]museum“) und „Brüssel“ (dabei u. a. „Kensington Museum London“ und „Museum in Hameln“). Diese Vermerke können für die Datierung der Skizzenbücher einen Anhaltspunkt darstellen und zunächst parallel zu den Aussagen der oben angeführten Textstelle gesehen werden, dass Henriette von Poschinger in den Museen von München und Nürnberg Skizzen angefertigt habe.<sup>341</sup> Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg wurde zwar schon ab 1852 ins Leben gerufen, das Bayerische Nationalmuseum in München dagegen wurde erst 1867 eröffnet. Die Zielsetzung des Münchener Museums, die wohl auch Henriette von Poschinger genau so erfasst hat, beschreibt der Kunsthistoriker Sigmund Lichtenstein:

Die jetzigen Kunsthandwerker sollen eben an den Arbeiten der Kunsthandwerker früherer Zeiten lernen; sie sollen jene Leistungen ihrer vorangegangenen Berufsgenossen als Reizmittel für ihre eigene Erfindungskraft auf sich wirken lassen und sie sollen durch die Nachbildung jener Vorbilder das Wachsthum ihrer eigenen Handgeschicklichkeit steigern. Kurz, das bayerische Nationalmuseum soll in der Folge eine Antikenschule für die Kunsthandwerker sein [...].<sup>342</sup>

Auf manchen Seiten des Skizzenbuchs ist unterhalb des Museumsnamens noch das Datum „1 Mai 79“ notiert, also eine genaue Datierung dieser Zeichnungen. Mit den beiden weiteren Notizen dürften zwei kunstgewerbliche Ausstellungen gemeint sein, nämlich zunächst eine *Gewerbe- und Kunstausstellung* von 1880 in Düsseldorf, die auf dem Gelände des Zoologischen Gartens stattfand und an der sich v. a. Firmen und Museen aus dem Rheinland und aus Westfalen beteiligten.<sup>343</sup> Die Hinweise auf Köln, Bonn – womit wohl das Akademische Museum mit der seit 1819 bestehenden Antikensammlung der Universität Bonn gemeint ist – und Andernach unterstützen diese These. Des Weiteren könnten die Anmerkungen als Anhaltspunkt für einen Besuch der nationalen Ausstellung 1880 in Brüssel verstanden werden, die zum Anlass des 50. Jubiläums der Unabhängigkeit des Landes Objekte der belgischen Kunst und Industrie präsentierte.<sup>344</sup> Das hier erwähnte South Kensington Museum, das erste und wichtigste Museum für die Kunstindustrie, wurde schon in der zeitgenössischen Literatur gerühmt und war ein wichtiger Anziehungspunkt.<sup>345</sup> Das Museum wurde 1852 gegründet und ab 1857 nach dem neuen Standort des Museumsgebäudes *South Kensington Museum* benannt, während es erst 1899 den heutigen Namen *Victoria & Albert Museum* führte.<sup>346</sup> Das Museum als Vorreiter der Kunstgewerbesammlungen und als Aushängeschild Englands stellte regelmäßig auf internationalen Ausstellungen insbesondere mit als vorbildlich empfohlenen Objekten aus; im Zusammenhang mit der Pariser Weltausstellung von 1867 beschreibt der Kunsthistoriker und späterer Direk-

<sup>341</sup> Vgl. N. N. 1908 [Nekrolog Poschinger], S. 282.

<sup>342</sup> Lichtenstein 1865, S. 13.

<sup>343</sup> Vgl. Koch G. 1980, S. 226–227. An anderer Stelle wird die Ausstellung in Düsseldorf benannt mit *Ausstellung der kunstgewerblichen Altertümer*; vgl. Günther 1971, S. 20, insb. Anm. 20.

<sup>344</sup> Vgl. Roddaz 1882, S. 1–3 und, für Beispiele in Brüssel ausgestellter Gläser, S. 332–336.

<sup>345</sup> Vgl. Falke 1866, S. 383–384. Siehe auch Zahn 1868, S. 26: Hier wird vor allem die Präsentation im South Kensington Museum gelobt, bei der die kunstgewerblichen Stücke nicht nebeneinander, wie in einem „Curiositäten-Kabinet“, stehen, sondern durch Abgüsse von architektonischen Bauteilen und Denkmälern und Zeichnungen von Innendekorationen in einen übergeordneten Zusammenhang gehoben werden.

<sup>346</sup> Vgl. Braesel 2002 A, S. 111: Anm. 3.

tor von Museen in Weimar und Dresden Albert von Zahn die „[...] unübertreffliche] Ausstellung der künstlerischen Lehrmittel, mit welcher das South-Kensington-Museum auftrat.“<sup>347</sup> Darüber hinaus beschickte das Museum auch weitere, national geprägte Ausstellungen mit Leihgaben, wie z. B. die Sonderabteilung *Unserer Väter Werke* bei der Münchener Ausstellung von 1876.<sup>348</sup> Ferdinand von Miller (1813–1887), ein Mitbegründer des Bayerischen Kunstgewerbevereins, schilderte in seiner Eröffnungsrede der Münchener Ausstellung:

Kaiser und Könige – Fürsten, Kirchen und Gemeinden öffneten ihre Museen, Privaten vertrauten uns ihre Schätze an [...]. Auch selbst über das Meer sandte uns I. M. die Königin Viktoria von England die deutschen Arbeiten aus dem Kensington-Museum – Dank, innigen Dank Allen aus tiefster Seele! Gilt es ja dem Ruhme der Väter.<sup>349</sup>

Man kann davon ausgehen, dass Henriette von Poschinger die Münchener Ausstellung von 1876 genau zur Kenntnis genommen hatte. Schon die Tatsache, dass Bestände des South Kensington Museum wieder auf dem europäischen Festland, hier zahlreiche keramische Arbeiten in der 1880er Ausstellung in Brüssel,<sup>350</sup> gesehen werden konnten, hätte für Henriette von Poschinger den Anreiz für eine Reise darstellen können. Durch die Vermerke lässt sich somit eine recht genaue Datierung des Skizzenbuchs als Zeugnis einer oder mehrerer Studienreisen auf die Jahre 1879 und 1880 legen.

Abb. 80: Zeichnung eines Deckelpokals aus einem Skizzenbuch (3), vermutlich Henriette von Poschinger.

Das wohl schönste Beispiel aus dem dritten Skizzenbuch ist die Bleistiftzeichnung eines Deckelpokals, leider ohne einen Hinweis zur Provenienz. Es handelt sich allerdings mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht um einen eigenen Entwurf, sondern wie bei fast allen Zeichnungen der Skizzenbücher um die Abbildung eines gesehenen Objekts, da die Zeichnung die Dreidimensionalität berücksichtigt und bei der Wiedergabe der verschiedenen Diabolos im Übergang zwischen Kupa und Fuß in



<sup>347</sup> Vgl. Zahn 1868, S. 23.

<sup>348</sup> Vgl. Pecht 1876, S. 237 und Krutisch 1992, S. 42.

<sup>349</sup> Miller 1876, S. 1.

<sup>350</sup> Vgl. Roddaz 1882, S. 337–340: Abb. 1–4.



der Linienführung etwas Suchendes aufweist. Der Pokal ist mit minimalem Aufwand dargestellt und doch werden hier auf sehr prägnante Weise die Eigenheiten des Glases formuliert, indem die Details des Deckelknafs und der Voluten am unteren Bereich des Fußes konzentriert gezeigt werden. Die Art und Weise der Darstellung verbindet das Gefühl des schnell, aber nicht etwa flüchtig Hingeworfenen mit einer Souveränität und verweist so auf eine große zeichnerische Erfahrung einerseits und dem vertrauten Umgang mit Glasobjekten andererseits.

Aufgrund der genauen Datierung des einen Skizzenbuchs auf 1879/1880 und der Ähnlichkeiten der graphischen und handschriftlichen Eigenheiten aller drei Bücher kann davon ausgegangen werden, dass alle Hefte von einer Hand stammen und die zeitliche Verortung der beiden undatierten Skizzenbücher auf die Zeitspanne zwischen 1875 und 1885 konzentriert werden kann. Da es sich vornehmlich um Zeichnungen nach Originalen handelt, kann die Zuschreibung an Henriette von Poschinger als mit hoher Wahrscheinlichkeit zutreffend eingestuft werden. Was die Skizzenbücher für Theresienthal und die Einschätzung von Henriette von Poschingers Leistungen nun so wertvoll macht, ist die Möglichkeit zwischen den Skizzenbüchern mit den Eindrücken aus Museen und Ausstellungen und den tatsächlichen Produkten zu vergleichen. Es lässt sich nachweisen, dass manche Formideen Eingang in die Kollektion Theresienthals gefunden haben, was wiederum die Zuschreibung an Poschinger sichert und ausschließt, dass die Skizzenbücher trotz des Aufbewahrungsortes im Kontext der Glashütte womöglich doch völlig fremder Provenienz sein könnten. Diese Übernahmen lassen sich auf einer relativ simplen Ebene nachvollziehen, wie beispielsweise bei den fränkischen Rüsselbechern oder den Nuppenbechern, denen Henriette von Poschinger sicherlich regelmäßig in Sammlungen in verschiedenen Varianten begegnete und die entsprechend immer wieder in den Skizzenbüchern auftreten. In Theresienthal wurden diese Eindrücke auf eine schlichte Grundform mit der häufig zu sehenden doppelten Reihung der Nuppen kondensiert, wie sie z. B. auch in Köln-Ehrenfeld hergestellt wurden.

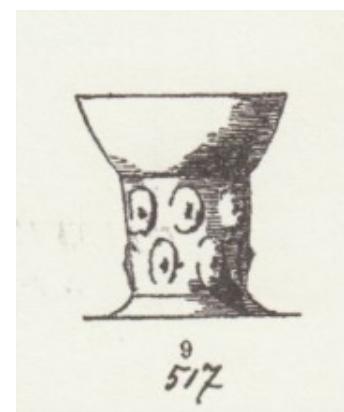
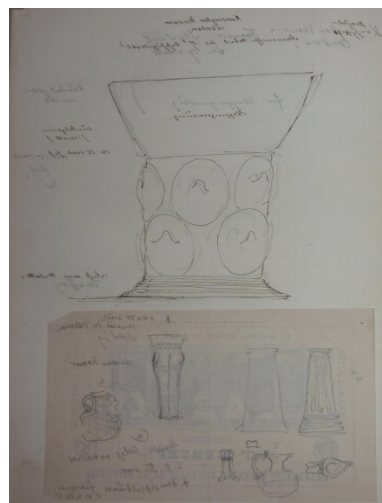


Abb. 81: Zeichnung eines Nuppenbeckers aus einem Skizzenbuch (2), vermutlich Henriette von Poschinger.

Abb. 82: Zeichnung eines Nuppenbeckers des South Kensington Museum, ausgestellt in Brüssel 1880, aus einem Skizzenbuch (3), vermutlich Henriette von Poschinger.

Abb. 83: Nuppenbecher 9/517 aus der Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890.



Eine direkte Übernahme lässt sich bei einem Becher mit einem spiralartig umwickelten Dekor nachweisen. Im dritten Skizzenbuch findet sich die Skizze eines Glases aus dem Germanischen Museum in Nürnberg, die mit dem Hinweis „Venetianer Glas 17 bis 18 Jahdt.“ und dem Entstehungsdatum 1879 versehen ist. Solche Gläser waren in Deutschland im 15. und 17. Jahrhundert gebräuchlich und sind im Allgemeinen unter dem Begriff des *Bandwurmglases* bekannt.<sup>351</sup> Der Entwurf des hohen Bechers, bei dem Glaskörper und der breite, flache Fuß aus einem Stück geblasen sind, weist eine lange, annähernd zylindrische Form auf, die sich nach oben hin leicht öffnet und am Mundrand konkav einwölbt. Das besondere Merkmal ist ein aufgelegtes Band, das sich spiralartig, nach oben verjüngend um die Glasform legt und am unteren Ende mit einer großen aufgesetzten Beere verziert ist. Handschriftlich ist noch vermerkt „Ist nur ein einziger Batzen aufgedrückt.“ Fast identisch taucht dieser Becher als Pokal in der Theresienthaler Preisliste von ca. 1888–1890 auf, wo er in klarer und antikgrüner Ausführung und in zwei verschiedenen Größen angeboten wird.<sup>352</sup> Die Außenlinie der Form ist hier allerdings begradigt: Die sich konisch weitende, gerade Form wird auch am Rand beibehalten und wölbt sich nicht nach innen ein. Das auffallende Schmuckelement am Ende des Spiralbands ist hier auf eine kleinere Kugel reduziert; die Preisliste spricht von einer aufgelegten „Schlange“<sup>353</sup>, womöglich könnte dieses Abschlusselement sogar als Tierkopf gestaltet gewesen sein.

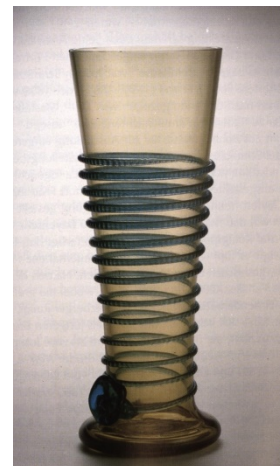
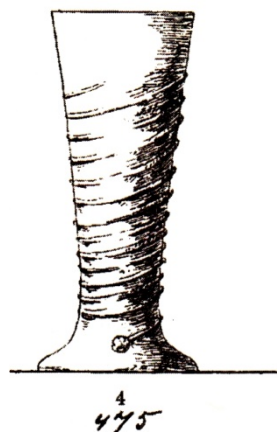
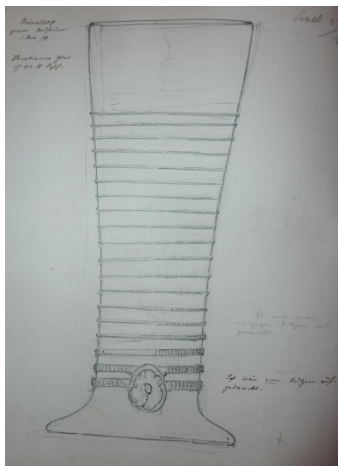


Abb. 84: Zeichnung eines Bandwurmglases aus einem Skizzenbuch (3), vermutlich Henriette von Poschinger.

Abb. 85: Pokal 4/475 aus der Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890.

Abb. 86: Pokal 4/475, 17 cm hoch, Theresienthal, ca. 1888–1890, Passauer Glasmuseum.

Ein Theresienthal zugeschriebenes Exemplar wird im Passauer Glasmuseum aufbewahrt und in einem Bestandskatalog beschrieben: „Braungelbes und aquamarinblaues Glas, formgeblasen, gekniffene Verzierungen. Glatter Boden. Aus einer Glasblase gearbeiteter, leicht konischer Gefäßkörper, zwei Drittel der Wandungsfläche mit aufgelegtem gekniffenen Spiralfaden aus blauem Glas.“<sup>354</sup> Die

<sup>351</sup> Im Gegensatz zum *Bandwurmglas* mit der Auflage eines spiralartig umlaufenden Glasfadens weist das *Passglas* einzelne Glasfäden auf, die sich in regelmäßigen Abständen als Ringe um den Glaskörper legen; vgl. dazu Schade 1968, Abb. 21, Spiegl 2009, S. 83: Abb. 7, sowie Friedrich 1884, S. 102–105. Siehe auch Kat. Mus. London 1948, Taf. 40: Abb. E.

<sup>352</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 52: Nr. 4/475, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 57 und S. 63.

<sup>353</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 52: Nr. 4/475, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 63.

<sup>354</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 173: III.225. Auch im Museum Kunstpalast Düsseldorf wird ein formgleiches, ebenfalls an Theresienthal zugeschriebenes Exemplar – allerdings mit kleinerer Rosette – aufbewahrt; Inv. Nr. mkp.Gl mkp 2011-332; vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/HJX7BMWDD2YPPZ4RVOENAF0HDMOIW46J>, aufgerufen am 16.10.2014.

grünlich-bräunliche Färbung des Glases kann als Theresienthaler Antikgrün bewertet werden; auch die Kombination von antikgrünem Körper und blauem Dekor ist typisch für die Glashütte. Der aufgelegte Faden ist dagegen nicht etwa gekniffen, also mit einer Zange gebogen, sondern wird noch warm mit einem gerillten Rädchen überrollt und nachgearbeitet, was die Einkerbungen des Fadens bewirkt; diese Dekorationsart war und ist in Theresienthal sehr gebräuchlich und wird dort als *Radlband* bezeichnet. Formal passt der erhaltene Becher sehr gut zu dem in der Preisliste angebotenen Pokal, allerdings ist statt der Kugel bzw. dem Schlangenkopf hier ein frei geformtes, rundes Dekorationselement aufgesetzt, das eher an die Beere der Skizze von 1879 erinnert. Falls die Provenienz mit der Theresienthaler Glashütte korrekt benannt ist, würde dies bedeuten, dass das tatsächliche Glas sich mit der Betonung des runden Schmuckes noch stärker als der in der Preisliste angebotene Pokal auf die Skizze Poschingers bezieht und sich damit dem ursprünglichen Vorbild aus dem Nürnberger Germanischem Museum wieder stärker annähert. Anhand dieses Beispiels zeigt sich aber auch, dass selbst bei einem zunächst sehr schlicht strukturiertem Vorbild und einer scheinbaren direkten Kopie der Wille zum eigenen Gestalten und zur perfektionierten Ausführung wahrzunehmen ist. Helmut Ricke beschreibt entsprechend die Linie Theresienthals:

Das Bemühen der Firma erschöpfte sich jedoch nicht in Kopie und Nachahmung. Vielmehr verstand man die überlieferten Meisterwerke der bewunderten Epochen als ideelle Vorbilder, an denen man die eigene Leistung zu messen hatte. Unmittelbare Formübernahmen sind äußerst selten. Jedem Glas ist das Bemühen anzumerken, den Gläsern der Vergangenheit etwas Gleichwertiges und Eigenes entgegenzustellen, ja die Vorbilder – zumindest in der Reinheit der Glasmasse, im Detailreichtum und der Qualität der Dekorausführung, aber auch in der Formenvielfalt – möglichst noch zu übertreffen.<sup>355</sup>

Der Transfer einer materialfremden Gestaltung auf einen anderen kunstgewerblichen Bereich, den auch Semper empfahl, sofern die Grundidee, die sich in der Form manifestiert, weiterhin zu erkennen blieb,<sup>356</sup> und der gerade bei antikisierenden, englischen Stücken ab den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts Anwendung fand,<sup>357</sup> lässt sich über die Theresienthaler Skizzen ebenfalls nachvollziehen. Sowohl im ersten als auch im dritten Skizzenbuch finden sich Abbildungen von antiken Keramikern, die geflochtene Griffe aufweisen. Der Grundgedanke findet sich wieder in der aufwendigen Gestaltung der Karaffen der *Service R* und *W* in der Preisliste von ca. 1878–1880.<sup>358</sup> Der Henkel besteht hier aus zwei miteinander verwirbelten Glasfäden, die sich wieder voneinander lösen und an zwei Punkten an den Flaschenhals ansetzen. Der Entwurf setzt also höchste technische Fähigkeiten

<sup>355</sup> Ricke 1995, S. 166.

<sup>356</sup> Vgl. Tegethoff 2002, S. 133. Semper bezeichnet dieses Transferieren eines Motivs von einem Material zum andern auch als „Stoffwechsel“; Semper 1860, S. 233: „Jeder Stoff bedingt seine besondere Art des bildnerischen Darstellens durch die Eigenschaften die ihn von andern Stoffen unterscheiden und eine ihm angehörige Technik der Behandlung erheischen. Ist nun ein Kunstmotiv durch irgend eine stoffliche Behandlung hindurchgeführt worden, so wird sein ursprünglicher Typus durch sie modificiert worden sein, gleichsam eine bestimmte Färbung erhalten haben; der Typus steht nicht mehr auf seiner primären Entwicklungsstufe, sondern eine mehr oder minder ausgesprochene Metamorphose ist mit ihm vorgegangen. Geht nun das Motiv aus dieser sekundären oder nach Umständen mehrfach graduirten Umbildung einen neuen Stoffwechsel ein, dann wird das sich daraus Gestaltende ein gemischtes Resultat sein, das den Urtypus und alle Stufen seiner Umbildung die der letzten Gestaltung vorangingen in dieser ausspricht. Auch wird bei richtigem Verlaufe der Entwicklung die Ordnung der Zwischenglieder die den primitiven Ausdruck der Kunstidee mit den mehrfach abgeleiteten verknüpfen zu erkennen sein.“ Spätere Kritiker sahen in dem von Semper legitimierten Stoffwechsel, der ausdrückt, dass Semper dem Material selbst keinen ästhetischen Wert zuspricht, sondern es als Transportmittel für etwa konstruktive Ideen ansieht, einen Widerspruch zu ihrer Forderung nach Materialgerechtigkeit; vgl. Rottau 2012, S. 93–101, ins. S. 100–101.

<sup>357</sup> Vgl. Wesenberg 1977, S. 20.

<sup>358</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 11 und fol. 13.

in der Glasherstellung voraus, die die Grundidee aus der Keramik durch die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten des Materials Glas variiert. Das Service wurde auch in Varianten in der Preisliste von ca. 1888–1890 und der Preisliste von 1907 angeboten,<sup>359</sup> wobei die Kelchgläser mit dem Einsatz von Hohlkugeln und bei der geradlinigen Gestaltung der Kuppä und des Fußes frappierend an den heutigen Trinksatz *Petersburg* erinnern.

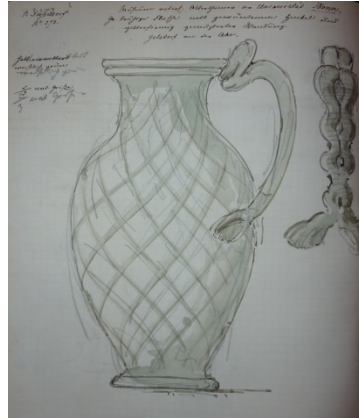


Abb. 87–88: Zeichnungen von antiken Keramiken aus Skizzenbüchern (1 und 3), vermutlich Henriette von Poschinger.

Abb. 89: *Service W* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880.

Zuletzt sollte noch eine Zeichnung kurze Erwähnung finden, die als „Glas der Renaissance 15 – 1650“ überschrieben ist und eine Flasche mit einem breiten, kugeligen Gefäßkörper und einem daran ansetzenden schmalen Hals, der etwa auf einem Drittel der Höhe von einem umlaufenden, gekniffenen Band dekoriert wird. Der Gefäßbauch selbst weist längs ausgerichtete Vertiefungen auf, die auf das Produktionsverfahren mittels Einblasen in eine feste Form ohne Drehbewegung schließen lassen. Ein schriftlicher Hinweis erklärt, dass die Flasche zwölf Vertiefungen besitzt, zwischen denen sich die hochstehenden Rippen wie ein grobes Netz über das Glas ziehen. Die Skizze erinnert stark an ähnliche Gläser aus der Sammlung des damaligen Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg, die Carl Friedrich 1884 in seinem Überblickswerk zu den altdeutschen Gläsern und Formtypen beschreibt und auf das frühe 16. Jahrhundert datiert. Er benennt die formale Gestaltung treffend als „mit geripptem Kugelbauche“.<sup>360</sup> Die Skizze ähnelt zudem in der Konturlinie zunächst auf frappierende Weise der bis heute in Theresienthal produzierten *Kürbisflasche*, wobei ein wesentliches Detail anders gestaltet ist: Die heutige Flasche besitzt nicht etwa Vertiefungen, sondern acht Auswölbungen, die durch das Einblasen in eine Metallform entstehen, die den Raum der Ausbuchtungen frei lässt, so dass die einge-

<sup>359</sup> Vgl. *Weinservice 7/441*: „Crystall, Crystall mit gelb und antikgrün“ in der Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 26 und Reg., zitiert nach: Buse 2007 A, S. 38 und S. 42, sowie *Weinservice 23/441*: „Crystall, gravirt“, ebd., fol. 28 und Reg., zitiert nach Buse 2007 A, S. 40 und S. 42 und *Liquerservice 11/441*: „Antikgrün oder Crystall f. gravirt“, ebd., fol. 35 und Reg., zitiert nach Buse 2007 A, S. 44 und S. 46. Siehe auch Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 123. Buse erläutert am Beispiel des Weinglases mit der Form 444 (eigentlich 441) die Beeinflussung durch Köln-Ehrenfeld; vgl. Buse 2009 B, S. 27–28.

<sup>360</sup> Friedrich 1884, S. 114.

blasene Glasmasse hinausdringen kann. Die so entstandenen Wölbungen geben der Flasche die namensgebende, an einen Kürbis gemahnende Form. Ähnliche Formgebungen finden sich auch auf Flaschen des 18. Jahrhunderts, insbesondere aus Potsdamer Stücken.<sup>361</sup> Möglicherweise flossen hier auch innovativere Tendenzen vom Ende des 19. Jahrhunderts ein, die botanische Elemente in die formale Gestaltung einbezogen; ähnliche, das Naturvorbild freier variierende Formen finden sich etwa im Werk des englischen Entwerfers Christopher Dresser (1834–1904).<sup>362</sup> Auch der Gedanke der sich frei auswölbenden Segmente trat in Objekten des Jugendstils wieder auf, wie etwa bei einer Schale mit einer schmiedeeisernen Montierung, gefertigt von der Glashütte Daum Frères in Nancy nach einem Entwurf von Louis Majorelle (1859–1926).<sup>363</sup> Das Detail des gekniffenen Bandes bzw. Zwa-cklbandes hat sich dagegen als historistisches Element und Versatzstück der Theresienthaler Formensprache auf der *Kürbisflasche* bis heute erhalten. Dieses moderne Produkt der Glashütte erfreut sich als reines Dekorationsobjekt hoher Beliebtheit und wird in verschiedenen, buntfarbigen Tönen angeboten. Eine altdeutsche Gefäßform geht hier also eine Symbiose mit dem Gedankengut der Jahrhundertwende und moderner Farbgestaltung ein und demonstriert so einerseits den unbeküm- merten Umgang mit den Vorbildern und andererseits deren hohen Grad an Wandlungsfähigkeit.



Abb. 90: Zeichnung einer Flasche mit geripptem Kugelbauch aus einem Skizzenbuch (3),  
vermutlich Henriette von Poschinger.

Abb. 91: Form der gerippten Flasche, 16. Jahrhundert.

Abb. 92: Kürbisflaschen, Theresienthal, aus der heutigen Produktion.

Die Skizzenbücher weisen bis auf eine Ausnahme keine malerischen Dekore auf, sondern beschäftigen sich in erster Linie mit formalen Problemstellungen und mit am Ofen aufgelegten Verzierungen, die ja häufig mit der Form symbiotisch verschmelzen. Losgelöst von der Problematik der erhaltenen Musterbücher, steht diese Tatsache zunächst gegen die Tendenz, Henriette von Poschinger als hypothetisch auf dem Bereich der Malerei ausgebildeter Künstlerin nur oder v. a. die Beschäftigung mit den malerischen Dekoren zu unterstellen. Gropplero di Troppenburg beschreibt diplomatisch: „[...] jedoch hatte sie entscheidenden Anteil an dem gemalten Dekor [...]“.<sup>364</sup> Insgesamt sollte aber die Leistung Henriette von Poschingers nicht auf das Ornament beschränkt wahrgenommen und somit unterschätzt werden, wie Stephan Buse bei der Analyse, in welcher Relation zueinander sich Form und

<sup>361</sup> Vgl. Spiegl 2009, S. 116: Abb. 163.

<sup>362</sup> Vgl. Durant 1993, S. 120: Abb.

<sup>363</sup> Vgl. Kat. Aukt. Zürich 2013, S. 9: Nr. 1028.

<sup>364</sup> Gropplero 1988 A, S. 53.

Ornament im historistischen Glas begegnen, glaubhaft belegt.<sup>365</sup> Ebenso wie Karl-Wilhelm Warthorst, der erklärt, dass „besonders die Skizzenbücher von Oskar Rauter, dem damaligen Direktor der Rheinischen Glashütten AG in Köln-Ehrenfeld, sowie die Zeichnungen der Henriette von Poschinger aus Theresienthal“<sup>366</sup> erwähnenswert seien, vergleicht Buse die Bemühungen Poschingers mit der Vorgehensweise von Rauter. Beide Entwerfer folgen darin zentralen Forderungen der damaligen Theorien zum Kunstgewerbe, die in der Ausbildung der Kunsthandwerker und deren Schulung an antiken bzw. älteren Vorbildern angesichts der Suche nach einem neuen Stil eine entscheidende Rolle sahen.

Offenbar gab es da kein anderes Mittel als die Meisterwerke der Vergangenheit zu studieren, zu sehen, worauf ihre Wirkung und ihre Schönheit beruhe. Man mußte also diese Meisterwerke sammeln und der Anschauung und dem Studium eröffnen, und zwar ohne Rücksicht auf einen bestimmten Stil, da es sich eben als eine Unmöglichkeit herausgestellt hatte, die Welt zu einem Stile zu vereinigen.<sup>367</sup>

Im Zusammenhang mit einer der ersten Mustersammlungen in Deutschland, der Vorbildersammlung von Alexander von Minutoli, die seit 1845 Interessierten im Schloss Liegnitz zugänglich war und ab 1873 den Kern des Berliner Kunstgewerbemuseums bildete, formuliert eine zeitgenössische Besprechung: „[Die Sammlung] ist eine Zusammenstellung von Erzeugnissen der Industrie und ihre Entstehung von dem Wunsche veranlaßt, durch Vorführung guter Musterbilder die Gewerbetreibenden von dem Werthe einer höheren Vollendung der Form der Waare zu überzeugen.“<sup>368</sup> Während hier vor allem die Perfektionierung der Form der Erzeugnisse und nicht etwa nur des Ornaments oder Dekors im Fokus steht, beschreibt Lessing an anderer Stelle den Wert, den solche Mustersammlungen auch für die ornamentale Gestaltung haben können.

Ein tüchtiger Dekorationsmaler muß aber auch eine ornamentale Schule durchmachen. In unserer Zeit, die leider in allen Stilarten herumhascht, muß er angelegentlich lernen, wie die Formen der verschiedenen Perioden ausgesehen haben, er muß wirklich Kenntnisse des architektonischen Aufbaus besitzen, er muß in Sammlungen und Bibliotheken das Material an Vorbildern zu finden wissen und muß schließlich den alten Vorbildern ernsthaft abgesehen haben, nicht worin ihre Schnörkel, sondern worin ihre durch ganz besondere Behandlung hervorgebrachte künstlerische Wirkung besteht, um in verwandtem Geiste Neues zu schaffen.<sup>369</sup>

Mit dem Besuch von Museen und Ausstellungen und dem damit verbundenen Eigenstudium qualifizierte sich Henriette von Poschinger analog zu den gängigen, ihr aber als Frau, insbesondere als Ehefrau und Mutter, kaum erreichbaren Ausbildungswegen. In einem weiteren Punkt gab es Parallelen zu zeitgenössischen Postulaten der Ausbildung von kunstgewerblichen Berufen, da sich in den Unterlagen im Archiv der Familie Gangkofner zahlreiche Bildmaterialien befinden, die obwohl deren Kontext nicht mehr ermittelt werden kann, möglicherweise schon Henriette von Poschinger als Anregung gedient haben könnten. Dabei handelt es sich um Abbildungen von Kunstwerken, z. B. von barocken

<sup>365</sup> Vgl. Buse: *Römer aus Theresienthal um 1890*, a. a. O.

<sup>366</sup> Warthorst 2008 D, S. 98. Es ist unklar, ob sich Warthorst hier tatsächlich auf die Skizzenbücher, auf die bekannteren Musterbücher oder andere Musterblätter bezieht. Im Glasmuseum Theresienthal sind zudem lose Blätter ausgestellt, auf die sich Warthorst beziehen könnte. Diese könnten aus den beiden Malerbüchern stammen, z. B. fehlen in dem Musterbuch quer mindestens vier Seiten, und insofern möglicherweise Henriette von Poschinger zugeschrieben werden.

<sup>367</sup> Falke 1866, S. 383.

<sup>368</sup> N. N. 1851 [Minutoli], S. 14.

<sup>369</sup> Lessing 1891, S. 15–16.

Gemälden von Peter Paul Rubens, sowie von Beispielen der Genremalerei von Wilhelm von Kobell und des französischen Romantizismus, außerdem um Abbildungen von architektonischen Denkmälern, z. B. von gotischen Kathedralen, und um zeitgenössische Karikaturen aus Zeitungen oder Zeitschriften.<sup>370</sup> Auch Albert von Zahn empfahl das Studium anhand von Zeichnungen, Drucken oder Photographien als Ergänzung zum Zeichnen vor Originalen;<sup>371</sup> Poschinger bildete sich wohl auf beide Weisen weiter. Die Skizzenbücher mit den Vermerken zur Provenienz, manchmal inklusive der Inventarnummern, und der konzentrierten graphische Leistung weisen ebenso wie die (allerdings ungeordnete) Bildersammlung im Gangkofner-Archiv auf eine strukturierte Arbeitsweise hin. Es ist also anzunehmen, dass Poschinger ihre autodidaktische Fortbildung sehr ernst nahm und ihre Tätigkeit, wenn nicht als Beruf, dann doch als verantwortungsvolle Aufgabe und nicht etwa als ein privates Vergnügen auffasste.

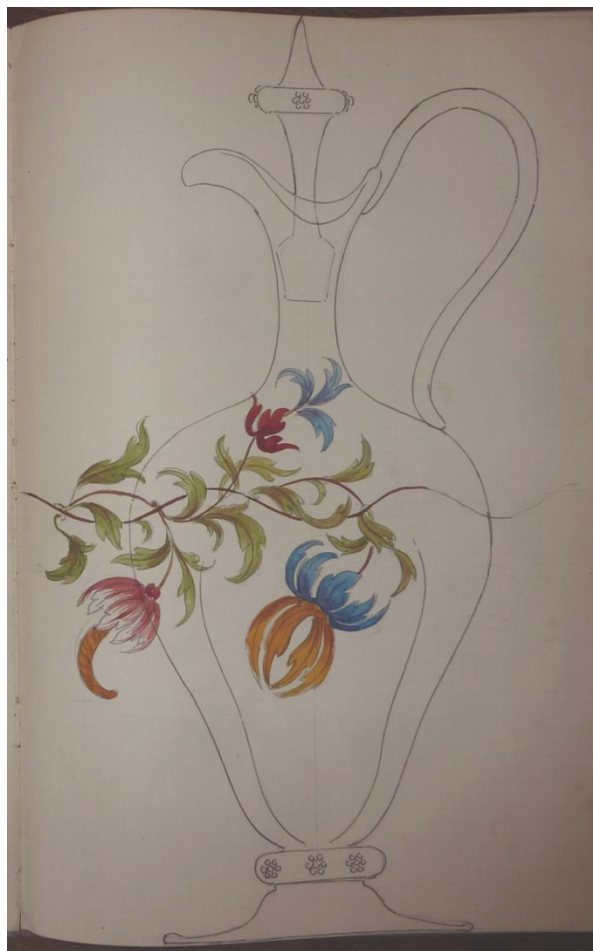


Abb. 93: Aquarellierte Zeichnung aus einem Skizzenbuch (3), vermutlich Henriette von Poschinger.

<sup>370</sup> Vgl. ATG; Sammlung diverser Abbildungen, undatiert.

<sup>371</sup> Vgl. Zahn 1868, S. 43.



## 6.5. Die Theresienthaler Maler- und Musterbücher von ca. 1875–1890

### 6.5.1. Zuschreibungsproblematik

Im Kontext mit der Bewertung Henriette von Poschingers stehen die erhaltenen Musterbücher der Glashütte Theresienthal. Während in den drei erhaltenen Skizzenbüchern bis auf eine Zeichnung keine gemalten und überhaupt keine gravierten oder geschliffenen Verzierungen auftreten, widmen sich die beiden erhaltenen Muster- oder Malerbücher ganz dem malerischen Dekor im Zusammenspiel mit der Glasform.<sup>372</sup> Gropplero di Troppenburg beurteilt den Anteil Poschingers im Zusammenhang mit dem gemalten Dekor der historistischen Gläser Theresienthals als entscheidend, „[...] wie es die beiden Malerbücher ihrer Hand bezeugen, die sich im Besitz der Hütte befinden.“<sup>373</sup>

Vergleicht man die einzige Zeichnung der Skizzenbücher, die überhaupt ein gemaltes Dekor zeigt, nämlich an die Renaissance erinnernde, bunt gestaltete Blumenranken, mit Arbeiten aus dem Musterbuch, kann eine Verwandtschaft in der grundsätzlichen Dekorationsart zwar festgestellt werden. Parallelen in Pinsel- oder Linienführung, eben einer typischen Handschrift des ausführenden Zeichners können aufgrund der unterschiedlichen Zielsetzung beider Medienformen – hier die schnelle, nur das Wesentliche einfangende Skizze bzw. ausführlichere Studie, dort das Übertragen eines fertigen Entwurfs ins Reine – dagegen nicht ausgemacht werden, so dass die Herstellung der Skizzen- und Malerbücher aus einer Hand nicht zwingend angenommen werden muss. Es gilt also zu eruieren, ob die beiden Muster- bzw. Malerbücher sicher Henriette von Poschinger zugeschrieben werden können, wie es u. a. Gropplero di Troppenburg und Buse annehmen, ohne dass grundlegend geklärt worden wäre, welcher Quelle diese Zuschreibung entstammt.<sup>374</sup> Was hinzu kommt, ist die Tatsache, dass die Musterbücher nicht öffentlich zugänglich sind, auch kaum Abbildungen aus ihnen veröffentlicht worden sind und sich Aussagen über sie folglich nur schwer nachvollziehen lassen.<sup>375</sup> Es ist unklar, welcher Forscher überhaupt Zugang zu diesen Archivalien hatte und ob die Zuschreibung der Musterbücher an Henriette von Poschinger sich an beobachteten Bezugspunkten oder Belegen festmachen lässt.

<sup>372</sup> Eines der beiden erhaltenen Malerbücher konnte von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit einer näheren Analyse unterzogen werden. Das zweite, hochformatige Malerbuch wird im Glasmuseum Theresienthal in der Dauerausstellung präsentiert und stand deshalb leider nicht zur Verfügung, was aufgrund der wahrscheinlichen stilistischen und strukturellen Gleichförmigkeit der beiden Malerbücher einer Beurteilung der Gesamtsituation nicht im Wege steht. Vgl. ATG; Zwei Musterbücher, vermutlich von Henriette von Poschinger, undatiert. Das Musterbuch, ebenso wie die Archivalien des Archivs der Familie Gangkofner wurden freundlicherweise von Herrn Randolph Ditz und Frau Sylvia Süß für die Recherchen zur Verfügung gestellt.

<sup>373</sup> Gropplero 1988 A, S. 53. Gropplero di Troppenburg meint hier offenbar die beiden erhaltenen Malerbücher – und nicht etwa das Dekor-Musterbuch. Sie gibt darüber hinaus keine relevanten Hinweise über eine mögliche Diskrepanz der beiden Bücher, sondern bespricht beide in einem Atemzug; in ihrer Arbeit bezieht sie sich ebenfalls nur auf das hier näher besprochene Musterbuch. Dieses war 2008/2009 in einer kleinen Ausstellung in der Glashütte Theresienthal über Henriette von Poschinger zu sehen, vgl. Buse: *Römer aus Theresienthal Weblog. Henriette Steigerwald – Sonderausstellung in der Glashütte Theresienthal*, Eintrag vom 02.09.2008, in: <http://roemer-aus-theresienthal.de/blog/?p=60>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>374</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 53 und Buse: *Römer aus Theresienthal Weblog. Henriette Steigerwald – Sonderausstellung in der Glashütte Theresienthal*, Eintrag vom 02.09.2008, in: <http://roemer-aus-theresienthal.de/blog/?p=60>, aufgerufen am 16.10.2014. Buse stellte den Zusammenhang zwischen Henriette von Poschinger und dem hier besprochenen Musterbuch ebenfalls in den Informationstexten der von ihm kuratierten Ausstellung in Gernheim von 2011 her, wo in einer Vitrine eine Seite des Musterbuches (fol. 32 r) abgebildet und mit den Wappendekoren erhaltener Gläser verglichen wurde.

<sup>375</sup> Elianna Gropplero di Troppenburg bildet sechs Seiten (bzw. nur Ausschnitte aus ihnen) ab. Vgl. Gropplero 1988 A, S. 117 und S. 270: Abb. 9 = fol. 14 r des Musterbuchs, S. 118 und S. 271: Abb. 13 = fol. 32 r, S. 72, S. 119 und S. 272: Abb. 15 a und b = fol. 54 v. und Ausschnitt von fol. 55 r, S. 72 und S. 275: Abb. 26 = Ausschnitt von fol. 52 r, S. 143 und S. 281: Abb. 47 = Ausschnitt von fol. 23 r.

Es sollte aber auch in Betracht gezogen werden, ob – selbst wenn die Zuschreibung der Entwürfe an Henriette von Poschinger untermauert werden könnte – das Führen eines Musterbuchs nicht grundsätzlich dem internen Musterzeichner oblag. Mitte des 19. Jahrhunderts existierte zwar für die Tätigkeiten eines Musterzeichners oder Entwerfers noch kein festgelegtes Berufsbild. Julius Lessing beschrieb allerdings rückblickend den ab den siebziger Jahren einsetzenden Versuch der Kunstgewerbeschulen Zeichner auszubilden, die handwerklich vorgebildet und nach einer mehrjährigen künstlerischen Schulung eine Zwischenschicht zwischen Handwerker und Künstler bilden sollten. Diese Musterzeichner sollten in der Lage sein, eine fremde Erfindung nachzuvollziehen und die Skizze des Künstlers zu einer ausführbaren Werkzeichnung umzugestalten.<sup>376</sup> Es ist denkbar, dass Theresienthal zum Zeitpunkt der wahrscheinlichen Datierung der Musterbücher bereits werkseigene Musterzeichner anstellte, die eine vermittelnde Rolle zwischen Henriette von Poschinger als entwerfende und ideengebende Künstlerin und den Glasmachern, -malern und -graveuren als ausführenden Kunsthandwerkern einnehmen hätten können.

### 6.5.2. Entwürfe der Malerbücher

Zunächst gilt es, das vorhandene Material zu analysieren. Warthorst, der den Zusammenhang der Musterbücher mit Henriette von Poschinger weniger eindeutig formuliert,<sup>377</sup> beschreibt den Grundgedanken eines Musterbuchs folgendermaßen: „Das Musterbuch nun ist das Ästhetische ‚Gewissen‘ einer Glasfabrik. Alles, was man sich dort ausdachte, findet sich normalerweise in dem Musterbuch wieder. Es lassen sich Musterbücher der Glasfabriken Regenhütte und Theresienthal nachweisen.“<sup>378</sup> Für ein Musterbuch wäre also zu erwarten, dass Form- oder Dekornummern vermerkt sind, was in den beiden vorliegenden Malerbüchern nicht durchgehend der Fall ist; die beigefügten Formnummern sind zudem offenbar nachträglich hinzugefügt, ebenso wie die händische Paginierung.<sup>379</sup> Gropplero di Troppenburg, die die beiden erhaltenen Archivalien schlicht Malerbücher (und möglicherweise bewusst nicht Musterbücher) nennt, beschreibt Inhalt und Gestaltung derselben: „Es handelt sich um Ornamentzeichnungen, meist in Farbe, die entweder für sich allein stehen oder auf Gebrauchsgläser appliziert sind. Sie dienten als Vorlagen für die Verzierung mit Emailfarben, aber auch für die Gold- und Silberätzung.“<sup>380</sup> Tatsächlich stehen zwischen maßstabsgerechten Entwürfen und detailliert ausgeführten Zeichnungen immer wieder Dekorzeichnungen, die weniger festgelegt und noch nicht völlig produktionsreif wirken. Spätere handschriftliche Notizen und Hinweise zeigen aber, dass mit den Malerbüchern tatsächlich gearbeitet worden ist. Es lassen sich auch einige Formen und Dekore sowohl als Papierschnitte als auch in Preislisten und erhaltenen Gläsern nachweisen, die bezeugen, dass die Vorlagen Eingang in die Produktion Theresienthals fanden. Als erstes Beispiel ließe sich ein Deckel-

<sup>376</sup> Vgl. Lessing 1891, S. 12–13.

<sup>377</sup> Vgl. Warthorst 2008 D, S. 98.

<sup>378</sup> Warthorst 2008 D, S. 99.

<sup>379</sup> Die Seitenzahlen des untersuchten Musterbuches wurden, wahrscheinlich mit einem Kugelschreiber in blauer Tinte, nachträglich eingetragen, wobei nicht die Seiten sondern die Blätter mit Ziffern versehen wurden. Dadurch kann nachvollzogen werden, dass das Musterbuch wohl nicht vollständig erhalten ist. Allerdings könnte die Nummerierung der Seiten auch viel jüngeren Datums sein, da Gropplero di Troppenburg 1988 keine Paginierungen erwähnt oder angibt. Die Abbildungen in Gropplero 1988 A lassen leider aufgrund der mangelhaften Druckqualität keine Beurteilung zu. In den Ausführungen in der vorliegenden Arbeit wird mit den Seitenangaben (Folio) auf diese nachträgliche Paginierung rekurriert.

<sup>380</sup> Gropplero 1988 A, S. 53.



pokal anführen, der im Musterbuch in zwei Größen auftritt und in Form und Dekor auf barocke Gestaltungskonventionen zurückgreift.<sup>381</sup> Die feingliedrigen Ornamente, die Kupa und Bodenplatte überziehen und aus Rocaillen, Arabesken und netzartigen Elementen aufgebaut sind, und mit Bleistift und Feder detailliert ausgearbeitet sind, können wohl als Muster für Gravuren, möglicherweise auch als Ätzung verbunden mit Golddekoration verstanden werden. Im Theresienthaler Archiv wird ein Schnitt aufbewahrt, der den größeren Entwurf des Musterbuchs kopiert; der Schnitt zeigt identisch den ganzen, zusammengesetzten Deckelpokal und ist deshalb nicht direkt als Vorlage für einen Holzmodell nutzbar. Weitere Schnitte, die sich nur auf Kupaform und Deckelkörper beziehen, konnten nicht gefunden werden. Der vorhandene Schnitt weist darüber hinaus keine Gebrauchsspuren auf, so dass nicht gesichert ist, dass dieser Pokal je realisiert wurde.



Abb. 94: Zeichnung eines Deckelpokals (974) mit Rokoko-Elementen aus einem Theresienthaler Musterbuch.

Abb. 95: Papierschnitt des Pokals 974/I.

Abb. 96: Zeichnung eines Deckelpokals mit Renaissance-Elementen aus einem Theresienthaler Musterbuch, vor 1888.

Ein weiterer Deckelpokal, dessen besonderes Charakteristikum der mehrstufig eingeblasene hohe Deckel und die blauen, wahrscheinlich optisch gedrehten Hohlkugeln am zusammengesetzten Fuß darstellen, erinnert mit dem kleinteiligen, wohl gemalten oder teilvergoldeten Dekor an renaissancistische Ornamente. Auf der zart aquarellierten Zeichnung ist im unteren Bereich der Kupa mit Bleistift die Nummer 506 notiert.<sup>382</sup> Unter dieser Formnummer, die sich also auf die Form des Pokals bezieht, und der im Katalog vergebenen Ordnungsnummer 20 findet man das Glas in der Theresienthaler Preisliste von ca. 1888–1890 wieder.<sup>383</sup> Die Datierung des Entwurfs liegt also vor dem Erscheinen der Preisliste und damit vor 1888.

<sup>381</sup> Vgl. ATG, Musterbuch, fol. 54 v und fol. 55 r.

<sup>382</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 16 r.

<sup>383</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 54: Nr. 20/506/I, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 59 und S. 63.

Für ein weiteres Blatt des Musterbuches, das als lavierte Federzeichnung drei reich mit Auflegearbeiten und floralem, ebenfalls renaissancestischem Rankenwerk verzierte Römer zeigt, allerdings hier nur mit der Nennung der Dekornummern 1223, 1224 und 1225,<sup>384</sup> lässt sich ein Zusammenhang mit der Nachtragspreisliste von ca. 1893 herstellen. Dort tritt die Grundform der beiden äußeren, mit ihrer doppelten Reihung der aufgelegten Nuppen markanten Weinrömer unter der Formnummer 666 kombiniert mit weiteren Dekoren auf;<sup>385</sup> die Entstehung des Entwurfs liegt also vor 1893. Der Römer war offenbar ein erfolgreiches Modell, da er noch immer in der Preisliste von 1903 geführt wird.<sup>386</sup> Buse veröffentlicht auf seiner Website eine Abbildung von gleich vier der *Römer* 666 mit der zugehörigen Weinkaraffe – der Römer taucht also in allen drei Medien, dem Musterbuch, den Preislisten und als originales Glas auf.<sup>387</sup>

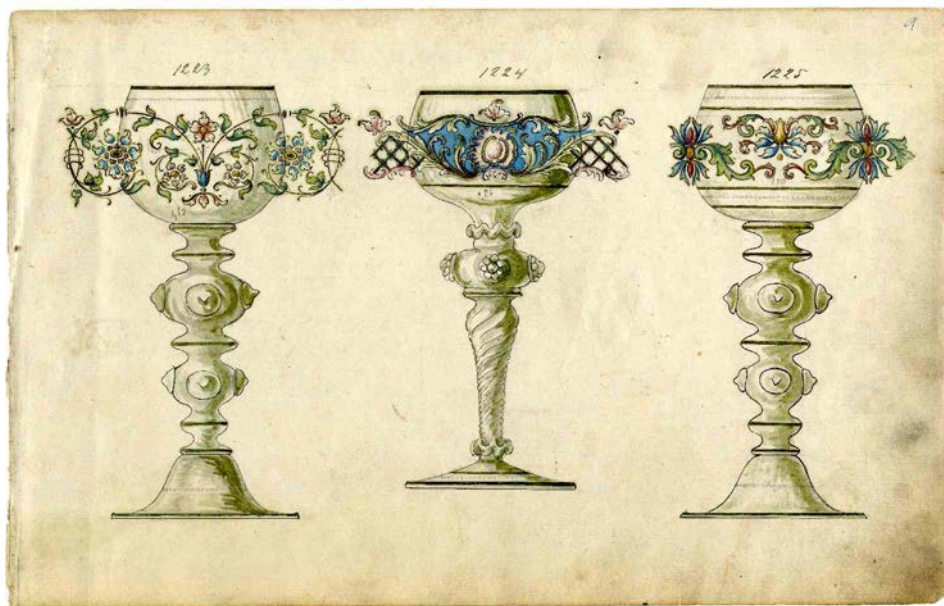


Abb. 97: Aquarellierte Zeichnung der Römer 1223, 1224 und 1225  
aus einem Theresienthaler Musterbuch, vor 1893.

Ein ungewöhnliches Ornament und seine Anpassung auf verschiedene funktionale Gefäße wird gleich auf vier Seiten des Musterbuches durchgespielt; zunächst auf einem Fußbecher, des Weiteren auf der gegenüberliegenden Seite auf einer Kanne, die – da kein gläserner Deckel eingezeichnet ist – wohl mit einem metallenen Beschlag, vermutlich aus Zinn, gedacht war. Beides zusammen könnte als Bierservice verstanden werden.<sup>388</sup> Diesen beiden Seiten folgen dann ein Weinservice und ein Likörservice, jeweils als Kelch und Karaffe gemeinsam auf einer Seite dargestellt.<sup>389</sup> Das dreiteilige Dekor, das aus schwarzen Linien und blauer Flächenfarbe gestaltet ist, zeigt eine leicht disparate Kombination von exakten Bändern aus einem graphisch klarem Kreuzmuster und bewegten Pinselstrichen in Form von geschwungenen Pinselstrichen, Punkten und Tropfen. Insgesamt erinnert das auf den im Muster-

<sup>384</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 9 r.

<sup>385</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 10, zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

<sup>386</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1903, Taf. I: Nr. 40/666/I, 41/666/I und 42/666/I, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 83 und S. 92.

<sup>387</sup> Vgl. Buse: *Karaffen, Bowlengläser, etc.*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/vermischtes.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>388</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 34 v und fol. 35 r.

<sup>389</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 36 r und fol. 37 r. Ebenfalls abgebildet in: Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. *Jugendstil*, o. S., Abb. ohne Bezeichnung.

buch farblos belassenen Glaskörpern aufgebrachte und äußerst grazil wirkende Dekor an die Gestaltung von Schmuck, genauer an geschliffene Edelsteine und dünnen Kettchen. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Verzierung, die aus der Masse der historistischen Produktion Theresienthals stark heraussticht, nicht um eine historische Übernahme, sondern um eine eigene Erfindung

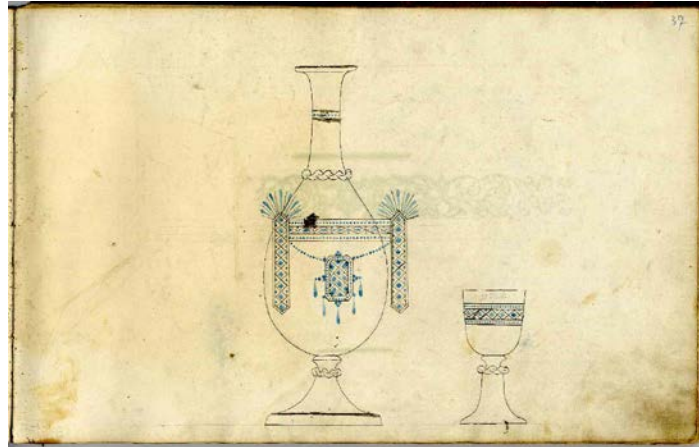


Abb. 98: Aquarellierte Zeichnung eines Likörservice aus einem Theresienthaler Musterbuch.

Das Dekor ist in späteren Preislisten nicht aufzufinden, aber ein erhaltenes Stück aus der Sammlung Buse kann als Vergleichsobjekt hinzugezogen werden.<sup>390</sup> Das Glas bezieht sich eindeutig auf den Entwurf des Fuß- oder Bierbechers; die entscheidende Differenz liegt in der antikgrünen Färbung des Glases, das dem Dekor etwas von seiner klaren Struktur nimmt und die Gesamtwirkung des Glases wieder offensichtlich dem Historismus zuordnet. Auch in zeitgenössischen Quellen zu der Münchener Ausstellung von 1888 werden antikgrüne Gläser mit „ornamentalen Emailzeichnungen mit wenigen Farben“<sup>391</sup> erwähnt, die man sich ähnlich oder vielleicht sogar identisch mit dem vorliegenden Dekor denken kann.

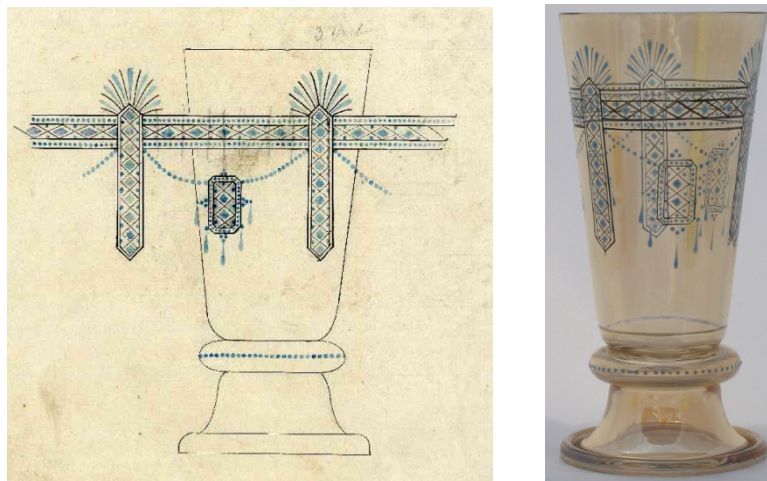


Abb. 99: Aquarellierte Zeichnung eines Fußbechers aus einem Theresienthaler Musterbuch.

Abb. 100: Antikgrüner Fußbecher mit identischem Dekor, Theresienthal, um 1888, Sammlung Buse.

Außer diesen ornamentalen Mustern sind im Musterbuch noch weitere Entwürfe für eine kleine Landschaftsidylle mit Seerosen, Schmetterlingen und anderen Insekten enthalten, die mit jungen Trauben-

<sup>390</sup> Vgl. Buse: *Karaffen, Bowlengläser, etc.*, a. a. O.

<sup>391</sup> Schmidt A. 1889, S. 57.



reben, unreifen Erd- oder Himbeeren variiert werden.<sup>392</sup> Sie lassen mit ihrer versüßten und simplen Naivität an eine Bemerkung von Clementine Schack von Wittenau denken, die konstatiert, dass sich gegen Ende des Historismus „Darstellungen etwa von Liebespaaren unter bewölktem Abendhimmel, von üppigen bierglasschwingenden Mädchen oder von Fröschen, die quakend an einem Weiher sitzen“<sup>393</sup> in niederbayerischen Hütten besonderer Beliebtheit erfreuten. Auch ohne die Darstellung von Personen und Tieren vermitteln diese Entwürfe, die zwischen floralem Ornament und Miniaturlandschaft stehen, den Eindruck einer naiven Unbeschwertheit, wie man ihn auch immer wieder bei den figürlichen Motiven der Glashütte spüren kann.

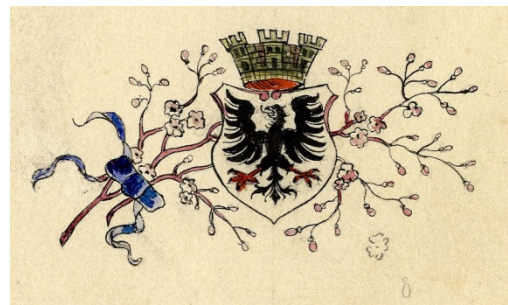


Abb. 101: Aquarellierte Zeichnung einer Landschaftsidylle aus einem Theresienthaler Musterbuch.

Abb. 102: Dekorzeichnung mit Reichsadler-Wappen, aus einem Theresienthaler Musterbuch.

Figürliche Darstellungen, wie sie in der Nachtragspreisliste von ca. 1893 häufig auftreten, finden sich im Musterbuch nicht. Statt Rittern und Jägern sind lediglich fürs 19. Jahrhundert typische, üppig dekorierte Wappen und Jagdstücke mit übereinander drapierten Waffen und anderen Versatzstücken abgebildet.<sup>394</sup> In heutigen Sammlungen historistischer Gläser Theresienthals finden sich sehr häufig gemalte Wappen, die sich hoher Beliebtheit erfreuten.<sup>395</sup> Auf einer Seite des Musterbuches ist neben einem Phantasiewappen ein kleineres Wappen mit zartem Rankenwerk abgebildet, das offenbar eine Variation des deutschen Reichsadlers zeigt.<sup>396</sup> In dem 1871 gegründeten Deutschen Reich wurde ein Wappen verwendet, das einen schwarzen, nach rechts blickenden Reichsadler mit der Deutschen Reichskrone kombinierte.<sup>397</sup> Im Theresienthaler Musterbuch dagegen wird die Reichskrone durch eine Mauerkrone ersetzt, die in der Heraldik v. a. bei freien Städten Verwendung findet und ein Sinnbild für die Freiheit des Bürgertums darstellt. Das Wappen ist wohl als kreative Mischung von Attributen des Deutschen Reiches mit bürgerlichen Elementen als Ausdruck des noch jungen Nationalgefühls zu verstehen.<sup>398</sup> An anderer Stelle ist ebenfalls ein Adler mit den deutschen Reichsfarben abgebildet.<sup>399</sup>

<sup>392</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 43 r und fol. 44 r.

<sup>393</sup> Schack 1979, S. 59.

<sup>394</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 15 r, fol. 21 r, fol. 25 r, fol. 32 r, fol. 34 r, fol. 46 v, fol. 47 r, fol. 48 r und fol. 50 r.

<sup>395</sup> Vgl. Buse: *Historismusrömer mit Wappendarstellungen*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/wappen.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>396</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 25 r.

<sup>397</sup> „Das Wappen des Deutschen Reiches, der Reichsadler, schwarz mit rotem Schnabel, und roten Fängen, trägt auf der Brust den preussischen Wappenschild [...], dessen Adler mit dem Schilde von Hohenzollern belegt ist. Um den Hals des Reichsadlers schlingt sich die Kette des preussischen ‚Hohen Ordens vom Schwarzen Adler‘. Ueber dem Kopfe schwebt die deutsche Reichskrone, von der goldene, ornamental gemusterte Bänder abfliegen.“ Ströhl 1897, S. 1.

<sup>398</sup> Vgl. zu den typischen Reichsadlerhumpen Theresienthals Groppler 1988 A, S. 73, S. 109 und S. 268: Abb. 4.

### 6.5.3. Datierung

Versucht man sich der Problematik der Datierung des Musterbuchs anzunähern, können also drei Aspekte angeführt werden: die Entstehungszeit des Wappens mit dem Reichsadler auf nach 1871, des *Deckelpokals* 506 auf vor 1888, sowie des *Römers* 666 auf vor 1893. Festzuhalten wäre insofern der zu vermutende Entstehungszeitraum des ganzen Musterbuches zwischen etwa 1875 und 1890, also dem Höhepunkt der Neurenaissance und der Beliebtheit der altdeutschen Gläser. Diese Überlegung harmonisiert mit der Beobachtung, dass die Dekore und Formen des Musterbuches stilistisch größtenteils als altdeutsch einzustufen sind. Eine Zuschreibung des Musterbuches an Henriette von Poschinger wäre also plausibel.

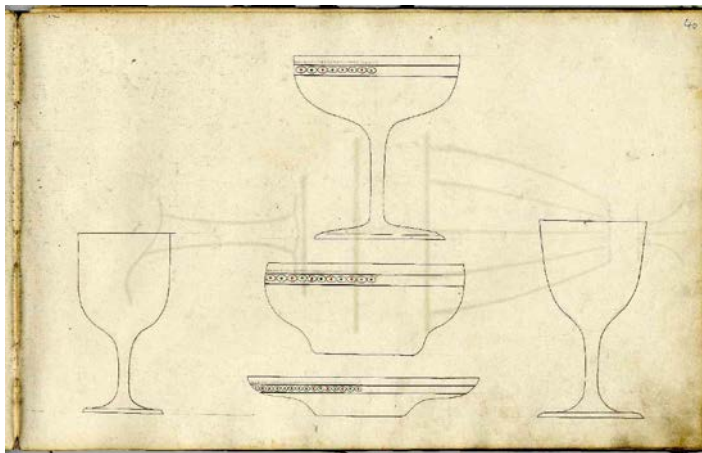


Abb. 103–104: Zeichnungen zu einem Service aus einem Theresienthaler Musterbuch.



Allerdings wird diese Beweisführung untergraben durch vier Seiten in der Mitte des Musterbuches, die Teile eines Service zeigen, das aus stilkritischer Perspektive nicht unbedingt mit dem Historismus und damit der erwogenen Datierung vereinbar ist.<sup>400</sup> Das Service besitzt sehr klare, geradlinige Formen, die auf eine moderne Formgestaltung und damit wahrscheinlich auf eine spätere Zeit verweisen; v. a. der Weinkelch mit kurzem, absolut undekoriertem Stängel und einer fast zylindrischen Kupa und der Becher mit seiner schnurgeraden, leicht konischen Form stehen wie Fremdkörper zwischen den historistischen Römern und Fußbechern auf den übrigen Seiten. Es lassen sich zwar bereits in früheren Preislisten Gläser mit unerwartet klarer Formsprache nachweisen, etwa das *Kelchglas* 214 mit *Strohstiel*, das in einer glatten und gravierten Ausführung angeboten wurde, oder die *Sturzflasche* F 16/2 aus der Preisliste von ca. 1873.<sup>401</sup> Es handelt sich dabei allerdings um seltene Ausnahmen, die später, etwa in der Preisliste von ca. 1888–1890, nicht mehr auftreten. Aus einer übergeordneten Perspektive betrachtet, wäre es nicht korrekt, das Glas des 19. Jahrhunderts mit dem historistischen Glas gleichzusetzen: Es lassen sich viele nach funktionalen Kriterien entworfene Glasserien finden, u. a. produzierten Lobmeyr und Powell & Sons schon Mitte des 19. Jahrhunderts klare, sachliche Formen

<sup>399</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 50 r.

<sup>400</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 38 v, fol. 39 r, fol. 39 v und fol. 40 r.

<sup>401</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 7 und fol. 12, zitiert nach Buse 2009 A, S. 18 und S. 23.

mit Verzicht auf Ornamentation.<sup>402</sup> Allerdings handelt es sich dabei – und ebenso bei der im Theresienthaler Malerbuch abgebildeten Garnitur – um Gebrauchsglas im engsten Sinne, was sich für die restlichen Entwürfe Henriette von Poschingers bzw. des Malerbuches nicht konstatieren lässt.

Das Service beinhaltet neben einem Krug und Karaffen auch noch eine Champagnerschale, ein Schälchen und einen Teller und ist damit eher ein Trinksatz als ein Service, das in den Theresienthaler Preislisten des 19. Jahrhunderts aus mehreren einheitlichen Gläsern, etwa einem halben Dutzend Weinrömer, und einer Karaffe oder einem Krug bestand. Der Schmuck beschränkt sich auf ein schmales Dekorband aus aneinandergereihten eiförmigen Kreisen, die in der Mitte mit einem farbigen Punkt, abwechselnd rot und grün, verziert sind, wobei unklar ist, ob dieser Eierstab als Malerei- oder Gravurdekor gedacht ist. Sowohl in Zusammensetzung der Teile, als auch in Formgebung und Dekor unterscheidet sich dieses Service also fundamental von den anderen Entwürfen des Buches. Auffallend ist auf einem Blatt auch, dass der kegelförmige Körper einer der beiden Karaffen völlig schief gezeichnet ist und auch andere Teile manchmal nicht absolut achsensymmetrisch wirken; solche Unsauberkeiten sind in einem Musterbuch denkbar fehl am Platz; zudem tauchen an anderer Stelle, weder im Musterbuch noch in den Skizzenbüchern, nie solche groben Fehler auf. Es erscheint immer weniger plausibel, dass diese Zeichnung und ebenso der Entwurf des Service, das weder formal noch dekorativ der Wirkungsphase Henriette von Poschingers entspricht, ihr zugeschrieben werden kann.

Als Konsequenz daraus ergeben sich folgende Überlegungen: Erstens können die Entwürfe des – vermutlich nicht stringent von vorne nach hinten geführten – Musterbuchs nicht einheitlich datiert werden, sondern nur jede Zeichnung für sich zeitlich verortet werden; wenn keine anderen Hinweise über Preislisten o. ä. ausgemacht werden können, ist nur die stilkritische Datierung als Festlegung des zeitlichen Rahmens möglich. Zweitens stammen die Zeichnungen des Musterbuchs vielleicht nicht aus einer Hand; möglicherweise können die älteren Entwürfe, die den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts entspringen, – unter dem Vorbehalt der möglichen Ausführung der Zeichnungen durch interne Musterzeichner – Henriette von Poschinger zugeschrieben werden. Festzuhalten ist aber auch, dass es unwahrscheinlich ist, jedoch nicht völlig ausgeschlossen werden kann, dass tatsächlich das komplette Musterbuch, also jede Zeichnung und jeder Entwurf, von Henriette von Poschinger selbst stammt.

In Theresienthal wird darüber hinaus noch ein weiteres Musterbuch verwahrt, das aber eine reine Sammlung von Dekoren, ohne vorgeschlagene Applikation auf eine bestimmte Glasform, darstellt. Das Buch, das aufgrund seiner Ausrichtung im Weiteren Dekor-Musterbuch genannt wird, umfasst nicht nur gemalte Ornamente, sondern auch Schliff- und Gravurmuster, die durchgehend nummeriert sind.<sup>403</sup> Da die Datierung dieses Musterbuchs aufgrund von sich stilistisch bereits dem Jugendstil annähernden Merkmalen auf einen späteren Zeitpunkt anzusiedeln ist und ein Zusammenhang mit Henriette von Poschinger wenig wahrscheinlich ist, wird es erst im Zusammenhang mit dem Jugendstil Besprechung finden.

<sup>402</sup> Vgl. Schaefer 1970, S. 124–129, zu Lobmeyr insb. S. 124 und S. 124: Abb. 199, sowie Rath S. 1962, S. 23.

<sup>403</sup> Vgl. ATG; Dekor-Musterbuch, undatiert.

## 6.6. Einzelanalysen II

### 6.6.1. Auswahlkriterien

Aus der Masse der erhaltenen Gläser und nachweisbaren Entwürfe aus der Zeit des Historismus und des Späthistorismus aus Theresienthaler Provenienz sollen hier einige, teils sehr unterschiedliche Beispiele herausgegriffen werden.<sup>404</sup> Sämtliche Gläser entstammen der in Theresienthal sehr fruchtbaren Produktionsphase der achtziger bis neunziger Jahre.

An erster Stelle steht ein imposanter Tafelaufsatz, der während des Historismus auf den Ausstellungen von 1888 und 1896 als Schaustück Anwendung fand. Da solche einzigartigen Stücke eine Besonderheit Theresienthals darstellen, die von keiner anderen Glashütte in dieser Größe und technischer Perfektion gefertigt wurden,<sup>405</sup> soll der erhaltene Aufsatz hier besprochen werden. Darüber hinaus werden drei Stücke besprochen, denen wegen der gemalten Ornamente ein besonderes Interesse zukommt, nämlich einem kalligraphisch-linearen Renaissancemotiv auf dem Deckelpokal 594, dem Alpennelkendekor auf dem Römer 542, bei dem diverse Einflüsse aufgespürt werden können, und einem figürlichen Dekor auf einer Weinkanne. Zuletzt soll noch das für den Wittelsbacher Hof entworfene Bankettservice als Beispiel für einen zeitgenössischen Trinksatz besprochen werden.

### 6.6.2. Tafelaufsatz / Glasmuseum Theresienthal, ca. 1885–1888

Besonders eindrucksvolle Beispiele für die hohe Kunstfertigkeit in venezianischen Ofentechniken der Theresienthaler Glasmacher stellen die beiden erhaltenen Tafelaufsätze dar, die im Glasmuseum Theresienthal aufbewahrt werden. Beide Stücke entstammen der Theresienthaler Mustersammlung, die vom damaligen Besitzer der Glashütte Max Gangkofner Ende der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts in das Museumsschlösschen transferiert wurde. An dieser Stelle soll einer der beiden Aufsätze besprochen werden,<sup>406</sup> der mit seiner Höhe von etwa 180 cm die Aufmerksamkeit auf sich zieht.<sup>407</sup>

Der sich nach oben verjüngende Aufbau des Tafelaufsatzes besteht aus einem relativ massiven, mit Glasblüten verzierten Fuß mit waagrechten, henkelartig angesetzten Glasreifen. Das darüber gesetzte Element weist vier schneckenförmig eingedrehte Bänder auf, deren Außenkante drachenkammartig

<sup>404</sup> Elianna Gropplero di Troppenburg bespricht darüber hinaus zahlreiche Gläser des Historismus; vgl. Gropplero 1988 A, S. 267–285 und Abb. im Anhang.

<sup>405</sup> Bruno Mauder stellte im Zusammenhang mit Theresienthaler Stücken, die sogar weniger komplex als die Tafelaufsätze waren, fest: „Es entstanden ganz prächtige Gefäße. Man findet solche Gläser sonst nirgends. Es waren Auftreiarbeiten reichster Art. [...] Die Bilder zeigen die Geschicklichkeit, die noch vorhanden war und weiter, daß man auf diesem Gebiet noch recht gut Bescheid wußte. Diese Gläser sind künstlerisch und technisch als gleich hochwertig zu bezeichnen.“ Mauder 1941, S. 19 und S. 18–19: Abb.

<sup>406</sup> Der andere Tafelaufsatz entspricht wahrscheinlich nicht mehr völlig dem originalen Zustand, z. B. wurden die rosafarbenen Glasteile nachträglich ergänzt, um den Aufsatz überhaupt in den Ausstellungsräumen zeigen zu können. Der hier zu besprechende Aufsatz dagegen weist minimale, aber vernachlässigenswerte Abweichungen gegenüber den photographischen Quellen auf. An dieser Stelle Dank für den Hinweis und die weiteren interessanten und hilfreichen Ausführungen von Silvia Süß. Vgl. auch Haller M. und Pscheidt 2008, Abb. auf S. 132.

<sup>407</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 122–124, sowie S. 272: Abb. 17a und 17b.

gekniffen ist. Dieses erste, sockelartige Geschoss wird von einer flach ausladenden, optisch facettierten Schale abgeschlossen, deren Außenlinie eine deutliche Ausbuchtung im unteren Bereich zeigt. Darüber sind weitere, volutenartige Dekorationselemente an einer zentrale Säule zu sehen, über denen eine große Hohlkugel sitzt, die wiederum seitlich umrahmt wird von vier gebogenen, ebenfalls gekniffenen Schnüren. Dieses zweite Geschoss wird wie zuvor von einer in der Gestaltung identischen, aber im Durchmesser deutlich verringerten Schale abgegrenzt. Der dritte Bereich wird eingeleitet von einem fein ausgearbeiteten Blumenkorbchen, aus dem Blütenköpfe auf kristallinen Stängeln herausragen. Darüber sitzt wiederum eine kleine Kugel mit acht umrahmenden Bändern. Nach einigen, immer kleinteiligeren Voluten und Absätzen folgt die aus sechs Glasschnüren geformte Spitze. Der gesamte Aufsatz, der formgeblasene Teile mit frei gearbeiteten Elementen verschmilzt, ist mit detailliert gestalteten Dekoren wie Drachenkämmen, Schnecken, Tropfen oder Blättern übersät.

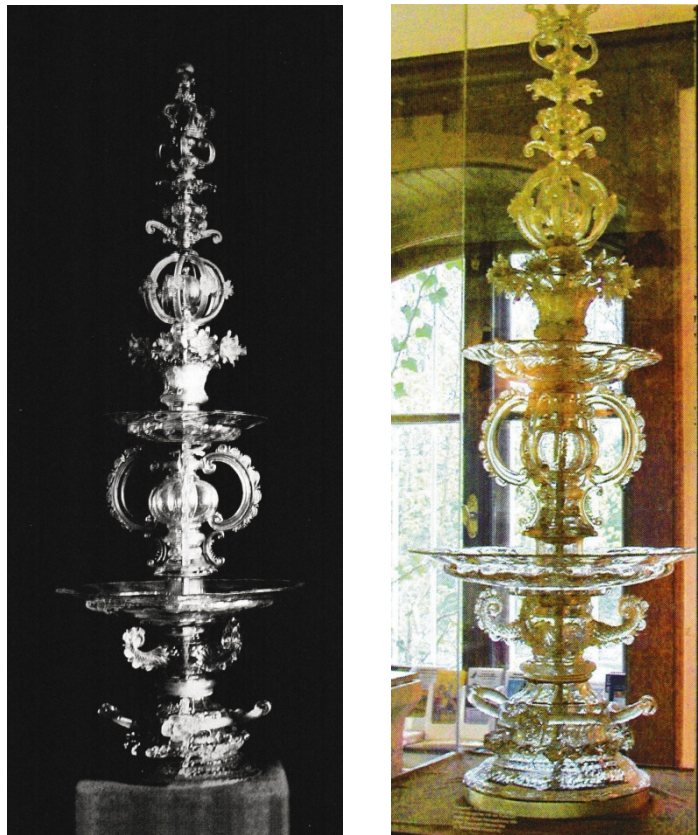


Abb. 105–106: Tafelaufsatz im originalen und heutigen Zustand, ca. 180 cm hoch, Theresienthal, ca. 1885–1888, Glasmuseum Theresienthal.

Wie Gropplero di Troppenburg bereits 1988 feststellte, wurde der Tafelaufsatz bei der Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888 gezeigt.<sup>408</sup> Die Kunsthistorikerin bezieht sich dabei auf eine zeitgenössische Beschreibung von Leopold Gmelin:

Ist es bei den genannten Fabriken [Köln-Ehrenfeld und Lötz Witwe] vorwiegend die Farbe der Glasmasse, welche ihre Erzeugnisse bemerkenswerth macht, so sucht die Theresienthaler Glashütte (Zwiesel) mehr durch die formale Ausbildung zu wirken; bis zu welchen großartigen Leistungen sie es im Ansetzen von Tropfen, Blättern, Ranken, Henkeln etc. gebracht hat, das

<sup>408</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 43.



beweisen die riesigen Tafelaufsätze, welche die ganze sehr reichhaltige Gruppe beherrschten.<sup>409</sup>



Abb. 107: Ausstellung Theresienthals in München 1888.

Dem Bericht ist eine Abbildung beigelegt, auf der insgesamt drei Tafelaufsätze zu sehen sind;<sup>410</sup> das mittlere Ausstellungsstück ähnelt dem zweiten Aufsatz in der Sammlung des Glasmuseums, während die beiden seitlichen Objekte identisch mit dem hier thematisierten Stück sind. Möglicherweise besteht der jetzige Aufbau des zu besprechenden Aufsatzes aus Teilen dieser beiden Stücke.<sup>411</sup> Beide erhaltenen Stücke lassen sich entsprechend auf vor 1888, wahrscheinlich auf Mitte der achtziger Jahre, datieren. In einem weiteren Bericht werden die drei in München gezeigten Aufsätze genauer beschrieben:

Inmitten der obersten Stufe prangen drei mächtige Tafelaufsätze, Prunkstücke und ausgesprochene Ausstellungsarbeiten, welche die ganze Meisterschaft in Behandlung, Gestaltung und Modellierung des Glases vor dem Ofen bekunden. Diese ungewöhnlich großen Aufsätze, von welchen der mittlere mindestens 1,50 Meter mißt, sind dazu vom complicirtesten Aufbau. Den Körper und tragenden Theil bildet eine gelbrothe Bowlenform, welche von einem stamm-

<sup>409</sup> Gmelin 1888 B, S. 84.

<sup>410</sup> In Nürnberg 1882 wurden in einem ähnlichen Aufbau ebenfalls drei Aufsätze gezeigt, die in einer zeitgenössischen Quelle beschrieben werden: „Zu oberst auf dem ganzen Aufbau steht ein riesiger Tafelaufsatz von nahezu 2 Meter Höhe aus farblosem Glase mit blauem Schmucke, eines staunenswerthe Arbeit, zwei kleinere von etwa 1 Meter Höhe stehen zu seinen Seiten.“ N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas], S. 1. Die beschriebenen Objekte können aufgrund der Maße bzw. der abweichenden Farbgebung nicht mit den in der vorliegenden Arbeit besprochenem Aufsatz identisch sein. Es ist aber denkbar, dass einzelne Teile der mehrstufigen Aufsätze in München 1888 für ein neues Arrangement wiederverwendet wurden.

<sup>411</sup> Der mittlere Aufsatz in der Abbildung bei Gmelin ähnelt zwar dem anderen Aufsatz (mit prominenter rosafarbener Glaskugel) im Glasmuseum, der aber elementare Unterschiede im Aufbau aufweist; auf der Photographie von 1888 sieht man etwa nur ein flaches, schalenartiges Element im Gegensatz zum jetzigen Aufbau. Es wäre also denkbar, dass dabei weitere erhaltene Teile aus den beiden gleichen, seitlich stehenden Aufsätzen, etwa eine zusätzliche Schale, verwendet wurden. Der größte Unterschied zwischen Bild und jetzigem Zustand liegt aber in dem unterschiedlich gestalteten, krönenden Abschluss, da sich auf der Photographie ein kristallener Reichsadler als Spitze erkennen lässt. Vgl. Gmelin 1888 A, Abb. auf S. 300, die Photographie wurde ebenfalls abgedruckt in: Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. *Welt-Bühne*, o. S. Derselbe Tafelaufsatz mit aufgesetztem Adler wurde 1928 in einem Aufsatz von Bruno Mauder neben zwei Deckelpokalen, ebenfalls im venezianischen Stil, abgedruckt; vgl. Mauder 1928 B, Abb. auf S. 591.

för[m]igen, aus dem Fuße entwickelten Untertheil getragen wird. Von dem aus vielfach verschlungenen Weißglasstäben gebildeten Fuße streben Aeste und Spangen empor, welche sich über den Bowlenkörper vereinigen und umschlungen und gewunden nach oben wachsen, um die krönende Weißglasschaale zu tragen. In halber Höhe aber sind an dem Ast- und Spangenberg andere Schaaalen in der Rundung angeordnet. Zu dem wasserklaren Weißglas und der roten Farbe des hohlen Mittelstückes treten zahlreiche bernsteingelbe Auflagen hinzu, Bügel- und Henkelansätze, gezackte Bänder, Tropfen und Rosetten und ausgezogene Zacken und alles das zusammen macht zwar ein etwas buntes, aber doch zusagendes, weil glasächtes Bild, welches durch frische Blumen und saftige Früchte erst die rechte Ergänzung bekommen wird, um auf einer großen luxuriösen Tafel wahrhaft Staat und blendenden Effect zu machen.<sup>412</sup>

Der Autor Alexander Schmidt beschreibt hier einerseits den mittleren, mit farbigen Auflagen versehenen Tafelaufsatz ausführlich und konstatiert andererseits, dass es diese Objekte als reine Ausstellungsstücke ohne konkreten Auftraggeber angefertigt wurden. Auf der Nürnberger Ausstellung 1896 wurde ebenfalls ein Tafelaufsatz gezeigt, bei dessen Beschreibung durch Gmelin man den Eindruck erhält, dass ihm dieser bereits bekannt war.<sup>413</sup> Es ist also davon auszugehen, dass eines der beiden bereits früher gezeigten Modelle ausgestellt wurde.

Dass es sich dabei um den hier besprochenen, einfarbigen Aufsatz handelt, lässt sich durch erhaltenes Bildmaterial nachweisen, das einen Ausstellungsstand zeigt, auf dem das Stück eindeutig zu identifizieren ist.<sup>414</sup> Auf der Rückseite der erhaltenen, hier abgebildeten Aufnahme ist der Name des Photographen abgedruckt, der die Bilder anfertigte, nämlich das *Photographische Atelier Oscar Johannes* in Deggendorf und Zwiesel. Dabei wird – ähnlich der Theresienthaler Preisliste von ca. 1873 – mit dem Gewinn einer silbernen Medaille bei der *Industrie- und Gewerbeausstellung Deggendorf* von 1887 geworben; das Photo wurde also in jedem Fall nach 1887 geschossen. Was aber noch einen genaueren Hinweis auf die Datierung der Aufnahme liefert, ist die Tatsache, dass vor dem Aufsatz eine gläserne Uhr zu sehen ist. Tatsächlich ist überliefert, dass der böhmische Glasschleifer Josef Bayer (1844–1915), der ab 1883 in Theresienthal arbeitete und zwischen ca. 1890 und 1906 insgesamt drei gläserne Uhren anfertigte, deren Uhrwerke weitgehend aus Glasteilen zusammengesetzt waren und tatsächlich funktionierten.<sup>415</sup> In den Ausstellungsberichten von 1896 wird eine gläserne Uhr erwähnt, die heute aber wahrscheinlich nicht mehr erhalten ist.<sup>416</sup> Dennoch lässt sich so belegen,

<sup>412</sup> Schmidt A. 1889, S. 57

<sup>413</sup> Vgl. Gmelin 1896, S. 82. Eine andere Quelle erwähnt, dass der Eingang der niederbayerischen Ausstellungsräume von einem „Luxustafelaufsatz in verschiedenfarbigem Glas, ein prachtvolles Erzeugnis der Theresienthaler Krystallglasfabrik“, geschmückt wurde; N. N. 1896 [Ausst. Nürnberg], S. 401. Dieser Aufsatz wurde offenbar isoliert gezeigt und stand nicht bei dem Ausstellungsstand der Glashütte in der Halle der Produkte der Glasindustrie des Bayerwalds. Dort wurde – wie die Quelle ohne Zuordnung zu Theresienthal anmerkt – eine gläserne Uhr ausgestellt, was für die weitere Argumentation von Bedeutung sein wird; vgl. N. N. 1896 [Ausst. Nürnberg], S. 402. (Vgl. Anm. 416).

<sup>414</sup> Das Bildmaterial wird bei Neumann & Kamp verwahrt. Es handelt sich hier um drei Photographien, die denselben Stand aus drei verschiedenen Perspektiven zeigen. Eine dieser Aufnahmen und eine weitere Photographie, die den Tafelaufsatz isoliert zeigt, sind ebenfalls in Haller M. und Pscheidt 2008, S. 35 abgedruckt, allerdings mit der Quellenangabe: Archiv Theresienthal. Eine weitere der drei erstgenannten Bilder ist abgebildet in: Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. *Die Geschichte vom Glastragen*, o. S. Einen sehr kurzen Blick auf den Tafelaufsatz, wie er heute im Glasmuseum Theresienthal aufbewahrt wird, gewährt ein Werbevideo des Glasmuseums, wobei hier auch die Dimensionen des Objektes deutlich werden; siehe *Glasmuseum Theresienthal, Zwiesel*, in: <http://www.youtube.com/watch?v=T2IEdzUD2GI>, aufgerufen am 16.10.2014, ab 0:10 Min.

<sup>415</sup> Vgl. N. N. 1906 [Gläserne Uhr].

<sup>416</sup> Vgl. Rimpler et. al 2005, S. 55 und S. 92, sowie Haller M. und Pscheidt 2008, S. 85 und S. 91, worauf die hier gemachten Aussagen basieren. Das erste Exemplar der drei gläsernen Uhren sei um 1890 entstanden und wurde 1896 auf der Ausstellung in Nürnberg gezeigt. Angeblich wurde die Uhr dort wegen des hohen Besucherandrangs umgestoßen und beschädigt. Heute befindet sich eine gläserne Uhr im Waldmuseum Zwiesel, die defekt ist, und deshalb von Marita Haller mit der 1896 ausgestellten Uhr gleich gesetzt wird, obwohl sie formal definitiv nicht mit der erhaltenen Photographie der Theresienthaler Ausstellungspräsentation von 1896 übereinstimmt. Vgl. Holl und Steckbauer 1976, Abb. auf S. 93.

dass die hier besprochene Photographie der Ausstellungspräsentation sich auf Nürnberg 1896 bezieht und der auf ihr zu sehende Tafelaufsatz mindestens zwei Mal als Prunkstück auf wichtigen Schauen fungierte.<sup>417</sup>

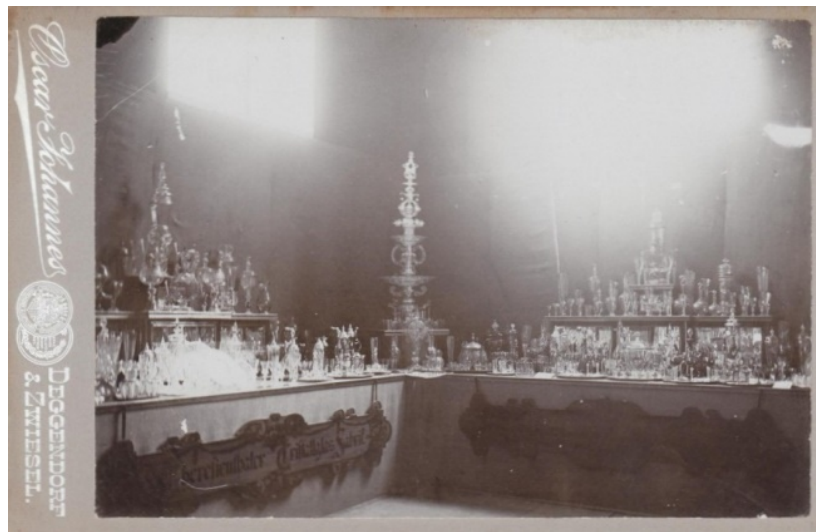


Abb. 108: Ausstellung Theresienthals mit Tafelaufsatz und gläserner Uhr in Nürnberg 1896.

Vergleichsbeispiele sind entsprechend der Einzigartigkeit des Objekts rar gesät. Wie ein Zeitungsbericht zur Ausstellung 1888 erklärt: „Die wunderbaren Aufsätze, für eine Festtafel bestimmt, welche die oberste Etage des Ausstellungstisches schmücken, sind Schöpfungen der Freinhandtechnik, welche einzig in ihrer Art sind. Sie üben einen eigenartigen Reiz auf den Betrachter aus und rufen sein größtes Erstaunen wach.“<sup>418</sup>

Ähnliche Objekte finden sich, wenn überhaupt, nur im kleineren Maßstab und in weitaus weniger komplexer Ausführung. Die Struktur der aufeinander aufbauenden Einzelelemente und die dekorativen Gestaltungswege finden ihre Vorbilder sicherlich in venezianischen Tischbrunnen, wie sie Theuerkauff-Liederwald 1994 analysierte.<sup>419</sup> Diese seltenen und fragile Objekte sollten am Tisch durch ein ausgeklügeltes System von Schalen und Röhren Wein spenden und waren entsprechend dieser Anforderung mit ca. 30 bis 50 cm Höhe viel niedriger als die Theresienthaler Aufsätze. Die ursprünglich mittelalterliche Form der aus Metall gefertigten Tischbrunnen wurde von italienischen Glashütten des 16. und 17. Jahrhunderts aufgegriffen und war ebenso wie das Glas *à la façon de Venise*

Tatsächlich entspricht die auf der Aufnahme von 1896 zu sehende Uhr eher einer von Haller publizierten Abbildung, bei der als Quelle angegeben ist: „Dr. Reinhard Haller“, was so zu deuten ist, dass sich nicht etwa die Uhr sondern der Abzug der Photographie im Archiv von Reinhard Haller befindet. Möglicherweise bezieht sich die Aussage, dass eine Uhr im Deutschen Museum aufbewahrt sei, wo allerdings heute keine gläserne Uhr auffindbar ist, auf dieses Exemplar.

Das dritte Exemplar, das als Photographie – einer Leihgabe der Familie Pech/Rosenberg – im Waldmuseum Zwiesel nachweisbar ist, weist zudem eine Gravur des Prinzregenten Luitpold von Bayern auf. Diese Arbeit stammt von Anton Pech (1884–1953), einem angesehenen Glasgraveur und Lehrer an der Fachschule Zwiesel. Angeblich sei diese Uhr nach Amerika verkauft worden und sei später im Besitz der Kaiserin Eugénie de Montijo (1826–1920), der Ehefrau des französischen Kaisers Napoleon III., gewesen; allerdings lässt sich im Aldershot Military Museum, das den Nachlass von Kaiserin Eugénie verwaltet, keine solche Uhr finden; vgl. Kuenheim Stiftung et al. 2005, Literatur-, Quellen- und Bildnachweis, Abschnitt *Zeit aus Glas*, o. S. Eine Abbildung und Beschreibung dieser gravierten Uhr findet sich in Hartmann 1920, S. 661–662, insb. Abb. auf S. 662.

<sup>417</sup> Womöglich wurden die Tafelaufsätze auch noch auf späteren Ausstellungen, etwa der Leipziger Messe, präsentiert; vgl. Gehr 1988, S. 15.

<sup>418</sup> N. N. 1888 [Glasindustrie].

<sup>419</sup> Vgl. Theuerkauff-Liederwald 1994.

in ganz Europa verbreitet.<sup>420</sup> Entsprechend zeigen diese gläsernen Brunnen Auflegearbeiten im venezianischen Stil, deren Verwendung in den Theresienthaler Aufsätzen schließlich auf die Spitze getrieben wurde.



Abb. 109: Venezianischer Tischbrunnen, 31,5 cm hoch, 16.–17. Jahrhundert, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

In Theresienthal selbst wurden in der Preisliste von ca. 1838–1840 schon *Dessert-Service* angeboten, deren geschliffene Fußschalen aufeinandergestapelt werden konnten, um etwa Früchte oder Süßigkeiten ansprechend anzubieten.<sup>421</sup> Gropplero di Troppenburg weist zudem auf englische Vorbilder ähnlicher Funktion hin, wie sie Falke beschreibt. Bereits bei einer Ausstellung von 1871, der ersten der *Annual International Exhibitions*, die in London zwischen 1871 und 1874 unter immer geringer werdenden Beteiligung stattfanden, und auch auf der Wiener Weltausstellung von 1873 stellte die englische Firma James Green Blumenhalter als Tafelaufsätze aus, die Falke folgendermaßen beschreibt:

[...] höchst zierliche Glasgebilde, das Schwere nach unten ausgebreitet, aufsteigend mit schlanken, auch gedrehten Säulen, oben in Vasen und Schalen auslaufend und zierlich gebogene Arme nach allen Seiten versendend, an denen Glastropfen, kleine mit Wasser gefüllte Schalen oder körbchenartige Gefäße hängen, alles für Blumen und Pflanzen bestimmt, die in schlanken Gräsern aufschießen, die Säulchen und Arme bekränzen, aus den Gefäßen und Körbchen herabhängen und über den Fuss sich verbreiten, während das blitzende Glas thauig dazwischen erglänzt. Wenn das mit wirklichem Geschmack arrangiert ist, so kann man nichts Reizenderes und Graziöseres auf der Tafel sehen.<sup>422</sup>

<sup>420</sup> Vgl. Theuerkauff-Liederwald 1994, S. 188–189.

<sup>421</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, o. fol., zitiert nach: Buse 2008, S. 21–23.

<sup>422</sup> Falke 1873 A, S. 218.

Diese Blumenhalter, deren Nachahmung in böhmischem Kristallglas Falke sogar empfiehlt,<sup>423</sup> waren weder so enorm hoch wie die Theresienthaler Aufsätze noch zeigten sie solche komplexe Hüttentechniken; während sie formal sicherlich den gleichen Grundgedanken verfolgten – mehrere aufgestapelte, nach oben hin graziler und leichter werdende Einzelelemente –, besaßen sie aber doch eine formbildende Funktion als Dekorationshintergrund für Blumen. Die Theresienthaler Ausstellungsstücke dagegen hatten einzig den Beweggrund, als Blickfang bei Ausstellungen zu dienen.<sup>424</sup> Als zierender Aufsatz in der Mitte einer opulenten Tafel waren sie selbst für adelige Haushalte oder offizielle Anlässe noch immer überdimensioniert, was erklärt wieso die Aufsätze nie veräußert wurden, sondern ihre Einzelteile in der Theresienthaler Mustersammlung überdauern konnten.<sup>425</sup> Das Ungewöhnliche war neben der immensen Größe aber vor allem die exaltierte Anwendung der venezianischen Techniken, wie sie in den Tischbrunnen des 17. Jahrhunderts nur angedeutet wurde. Die in zahllosen Bändern, Schnörkeln und Blüten frei gearbeiteten Auflegearbeiten übernehmen in den Theresienthaler Stücken selbst die Funktion der dekorativ arrangierten Blumen, deren mit der eigentlichen Funktion der Aufsätze korrelierender Einsatz so obsolet wird. Solche Schau- und Ausstellungsstücke standen aber schon früh in der Kritik;<sup>426</sup> letztendlich handelte es sich nämlich um ein technisches, nicht aber entwerferisches Glanzstück, denn die opulenten Tafelaufsätze mussten im Gegensatz zu Gebrauchsgläsern, die nicht nur geschmackvoll, sondern auch zweckmäßig sein sollten, ausschließlich das ästhetische Empfinden ansprechen. Die künstlerische Seite war zudem gegenüber dem technischen Aspekt der anspruchsvollen Herstellung, die die Möglichkeiten der Glashütte eindrucksvoll demonstrieren sollte, sekundär.<sup>427</sup>

### 6.6.3. Deckelpokal 594, ca. 1888–1893

Die Analyse des Deckelpokals mit der Ordnungsnummer 34 und der Formnummer 594 ist deshalb von besonderem Interesse, da er sich als Entwurf und als reales Glas nachweisen lässt. Als Ausgangspunkt der Untersuchung dienen hierbei die mit Bleistift, schwarzer Feder und Aquarell gestaltete Zeichnung im Musterbuch, die sowohl Dekor als auch Form wiedergibt,<sup>428</sup> und die Abbildung in der Preisliste von ca. 1893.<sup>429</sup> Das Blatt des Musterbuchs zeigt nicht etwa den ganzen Pokal, der hier mit der Formnummer 594 versehen ist, sondern den Deckel und den oberen Teil des Glases in Vorderansicht und den runden Fuß in Aufsicht, wobei damit die drei Teile des Pokals erfasst sind, die das Dekor tragen. Der komplette Pokal mit aufgesetztem Deckel ist dagegen in der Nachtragspreisliste von ca. 1893 mit der Ordnungsnummer 34 dargestellt.

<sup>423</sup> Vgl. Falke 1873 A, S. 219.

<sup>424</sup> Vgl. Gropplero 1988 B, S. 41.

<sup>425</sup> Laut Max Gangkofner war einer der beiden ausgestellten Tischaufsätze für das französische Königshaus gedacht: „Im ersten Ausstellungsraum sieht man einen Tischaufsatz von etwa 2 m Höhe, der nur an das französische Königshaus geliefert wurde. Bei Festivitäten, die damals am französischen Hof veranstaltet wurden, hat man auf die vier Tischecken jeweils einen gläsernen Tafelaufsatz gestellt, der dann mit Blumen bestückt oder mit Obst oder Keksen versehen wurde.“ Gangkofner 1985. In einem Artikel von Ende der achtziger Jahre, der ebenfalls Aussagen von Gangkofner zitiert, wird der Tafelaufsatz mit der rosafarbenen Kugel als Auftragsarbeit des französischen Hofes dargestellt, was aber nicht mit dem ursprünglichen Aufbau mit Reichsadler korreliert. Gehr 1988, S. 14 und S. 15: Abb. Für diese Aussagen, die offenbar auf mündlichen Überlieferungen beruhen, existieren weder in zeitgenössischen Berichten von Ende des 19. Jahrhunderts noch in erhaltenen Archivalien Belege.

<sup>426</sup> Vgl. Jentsch 1858, S. 25.

<sup>427</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 122.

<sup>428</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 10 r.

<sup>429</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 25: Nr. 34 zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

Die Kuppa des Pokals weist eine lang gezogene, konische Form, die am oberen Rand mit einem aufwendigen Dekor geziert ist, der das ganze obere Drittel der Kuppa einnimmt, während das mittlere Drittel der Kuppa frei bleibt und das untere mit drei versetzten Reihen aus jeweils drei aufgelegten Spitznuppen versehen ist. Unter der Kuppa setzt ein hohler, wahrscheinlich fest eingeblasener Schaft an; die Wirkung besteht aus vier starken Einkerbungen, ähnlich der Kürbisflasche, die vier wulstartige Verdickungen voneinander abtrennen. Der Schaft, der in der Höhe etwa einem Viertel der Kuppa entspricht, breitet sich im oberen Bereich aus und verjüngt sich stark nach unten hin. Darunter ist ein kleiner Diabolo als Übergang zum hoch gewölbten Fuß angesetzt, der ebenfalls ein Dekor trägt. Der eingeblasene, halbkugelförmige Deckel des Pokals weist wiederum ein aufwendiges Muster auf. Als Deckelknopf sind ein Diabolo, eine Kugel, ein weiterer, am oberen Ende in einen kleineren Durchmesser endender Diabolo und zuletzt eine zweite, kleinere Kugel übereinandergesetzt.

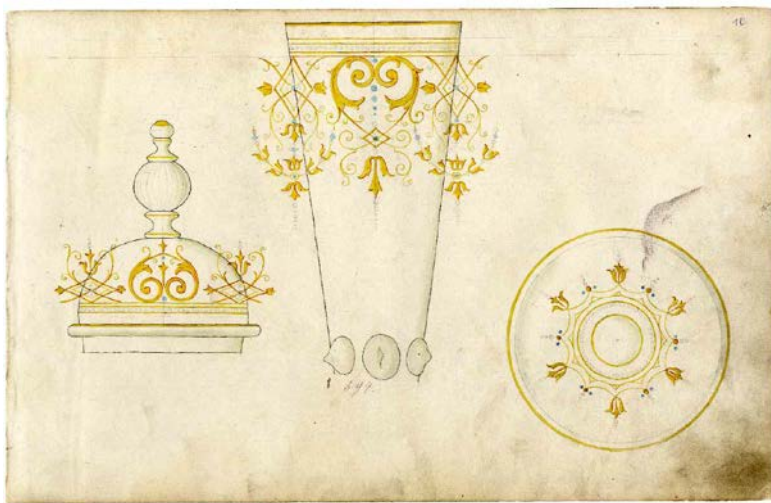
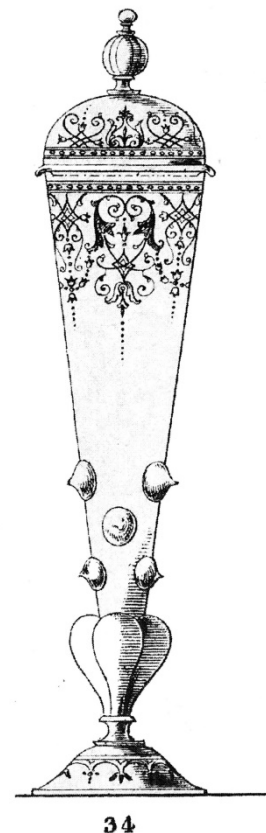


Abb. 110: Aquarellierte Zeichnung des Deckelpokals 594 aus einem Theresienthaler Musterbuch.

Abb. 111: Deckelpokal 34/594 aus der Preisliste Theresienthal ca. 1893.



Das Dekor wurde ins Musterbuch mit feinem Pinsel und großer Sorgfalt übertragen und könnte, da es in drei Farben, nämlich Gelb, Rot und Hellblau, ausgearbeitet ist, als Emailmalerei aufgefasst werden. Der goldgelbe Farbton könnte ein Hinweis darauf sein, dass das Ornament als Goldmalerei gedacht war. Das Register der Preisliste gibt dagegen nur die Ausführungen in „Crystall mit gelb, oder antikgrün, gravirt“ bzw. „glatt“<sup>430</sup> an, so dass davon ausgegangen werden kann, dass nur diese Varianten zu Herstellung gelangt sind. Das lineare, goldgelbe Dekor ist geprägt von Schnecken, sich überkreuzenden Linien, stilisiertem Laub und Rankenwerk, das wiederum in feinen Schnörkeln endet; in hellblauer Farbe sind teils gefüllte, teils leere kleine Kreise an vielerlei Stellen eingefügt. Hinzu kommen umlaufende Dekore, in Form von Goldlinien und Perlschnüren, hinzu. Das Dekor am oberen Bereich

<sup>430</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 25: Reg., fol. 32, zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].



der Kuppel zeichnet sich durch eine noch größere Detailfreude aus, während der Fuß mit einer vereinfachten Version des Dekors gestaltet ist.

Das Dekor mit sich gitterartig überkreuzenden Linien und eingerollten Schnecken orientiert sich eindeutig an Vorbildern der Renaissance; beispielsweise bildet Owen Jones in seiner *Grammar of Ornament* Dekore von italienischen Keramiken aus dem damaligen South Kensington Museum ab, die dem Dekor im Musterbuch stark ähneln.<sup>431</sup> Dennoch kann die allgemeine Kenntnis dieser spezifischen Dekorart der Renaissance nicht zwingend auf Jones zurückgeführt werden, da auch andere Vorbildersammlungen ähnliche Muster beinhalteten. Eine Beschreibung des dafür typischen Linearments wird etwa bei Wilhelm Lübke in dessen *Geschichte der Deutschen Renaissance* am Beispiel von geschmiedeten Metallarbeiten ausgeführt, lässt sich aber identisch auf den Theresienthaler Entwurf übertragen:

Daneben aber herrscht ein bewundernswürdiger Reichtum der Erfindung, der sich zunächst in den mannigfaltigsten Formen der Linienführung kundgibt. Man zieht die Stäbe wie ein Rankenwerk in spiralförmigen Windungen [...]. Sodann verwendet man die Stäbe häufig so, dass man sie wie Schreibernörkel in regelmäßiger Wiederkehr sich über's Kreuz durchschneiden lässt und mit solchen kalligraphischen Linien oft den Mittelpunkt eines Gitters auszeichnet.<sup>432</sup>

Das diesem Abschnitt von Lübke beigelegte Bildbeispiel eines geschmiedeten Tors zeigt deutlich die ideelle Verwandtschaft zu den Zeichnungen aus dem Musterbuch; eine weitere sehr ähnliche Darstellung findet sich in Hirths *Formenschatz* von 1877.<sup>433</sup> Dass diese Einflüsse sich nicht nur auf Entwurfszeichnungen beschränkten, sondern direkten Eingang in die Kollektion fanden, beweist die Tatsache, dass Dekor und ebenso die Form des damit verzierten Deckelpokals in einer Preisliste angeboten wurden. Leider ist kein erhaltenes Exemplar mit einer Gravur erhalten, aber es ist anzunehmen, dass die lineare Feinheit des Dekors auch in dieser Technik sehr gut zur Geltung gekommen wäre.

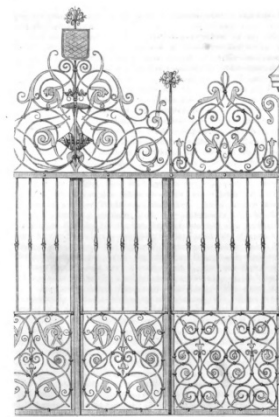


Fig. 11. Eingang in den Hofgarten des Grafen von Kitzbühle in Achenhausen.  
(nach Schilling)

Abb. 112: Renaissance-Ornamente von Keramiken aus dem South Kensington Museum, aus Owen Jones *Grammar of Ornament*, 1856.

Abb. 113: Schmiedeeisernes Tor aus Wilhelm Lübkes *Geschichte der Deutschen Renaissance*, 1873.

<sup>431</sup> Vgl. Jones 1856, Taf. LXXVIII: *Renaissance No. 5*, Nr. 11 und Nr. 22., siehe auch Abbildungsverzeichnis auf S. 108: „Ornaments taken from Specimens of Hispano-Arabic, French, and Italian Earthenware, preserved in the South Kensington Museum, and principally from the Majolican Wares of Pesaro, Gubbio, Urbino, Castel Durante, and other Italian towns of the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries.“

<sup>432</sup> Lübke 1873, Bd. 1, S. 108.

<sup>433</sup> Vgl. Hirth 1877, No. 57: „Augsburger Arbeit. (XVI. Jahrh.)“

Formal stellt das Glas eine Mischform von altdeutschen und venezianischen Elementen dar. Die geometrisch-konische, vor allem aber lang gezogene Form der Kuppä ähnelt venezianischen Gläsern des 16. oder 17. Jahrhunderts, ohne dass dabei die typischen Flügel als wesentliches Gestaltungsmerkmal aufgegriffen worden wären. Aufgeschmolzene Nuppen, die in Theresienthal sowohl auf Gläsern im venezianischen als auch im altdeutschen Stil zu finden sind, wurden sehr zurückhaltend eingesetzt. Die Ausführung in transparentem Glas mit gelb aufgesetzten Spitznuppen wäre eher als venezianische, die antikgrüne Färbung per se als altdeutsche Variante aufzufassen. Wie die 1928 abgedruckte Photographie eines erhaltenen Glases zeigt, kommt gerade bei der glatten, undekorierten Fassung die volle Wirkung des grünlichen Glases und der altertümlichen Spitznuppen zum Tragen.



Abb. 114: Altdeutsche Gläser in Antikgrün mit Auflagen, darunter auch der *Deckelpokal 594*, Theresienthal, ca. 1888–1893.

Der Entwurf kann analog zu der Datierung des Musterbuchs nach 1875 festgelegt werden, wobei das Glas in den früheren Preislisten vor 1893 nicht angeboten wird. Es fehlt insbesondere in der vorhergehenden Preisliste von ca. 1888–1890, so dass wenn nicht der Entwurf, dann doch das Einführen in die aktuelle Kollektion danach zu datieren ist. Die Zurücknahme des aufgelegten Dekors ist parallel zu dem ab Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts einsetzenden sinkenden Interesse für die exzessive Gestaltung von aufgeschmolzenen Dekoren zu sehen, wie es sich im Angebot der meisten Glashütten auf der Münchener Ausstellung von 1888 spiegelte. Insofern wäre eine Datierung um 1890, wahrscheinlich zwischen 1888 und 1893 anzunehmen.

#### 6.6.4. Römer 542 mit Alpennelkenmotiv / Sammlung Buse, ca. 1885–1890

Der *Römer 542* stellt ein schönes Beispiel dar, wie in Theresienthal altdeutsche Formen weiterentwickelt wurden und mit innovativen Einflüssen kombiniert wurden. Das Glas, das in der Theresienthaler Preisliste von ca. 1888–1890 unter der Ordnungsnummer 5 und der Formnummer 542 aufgeführt ist,



soll hier in der Variante „Antikgrün mit f. Malerei“<sup>434</sup> besprochen werden; im Register wurde aber auch die glatte Ausführung in Antikgrün oder in transparentem Glas mit gelben Auflagen angeboten. Das in der Sammlung Buse aufbewahrte Glas unbekannter Provenienz wurde im antiquarischen Handel angekauft.<sup>435</sup> Entsprechend der Preisliste auf ca. 1888–1890 kann der Entwurf davor datiert werden, etwa auf den Zeitraum ab 1885.

Der Römer weist eine runde Kupaform auf, die sich im unteren Bereich leicht verbreitert, dagegen zum Mundrand hin etwas steiler nach oben geführt wird. Darunter ist ein hohler, in der Höhe etwa der Kupa entsprechender Schaft angebracht, der vier Reihen mit jeweils sechs aufgesetzten Rosetten trägt. Der Römer steht auf einem leicht gewölbten, gerippten Fuß, der nach unten offen ist. Auf der Kupa trägt der Römer eine umlaufende Emailmalerei, die auch in der Preisliste angedeutet ist und ein feingliedriges Rankenwerk mit verschiedenen, darin zentral angeordneten Blüten zeigt.



Abb. 115: *Römer 542*, antikgrünes Glas mit Emailmalerei, 19 cm hoch, Theresienthal, ca. 1885–1890, Sammlung Buse.

Abb. 116: *Römer 542* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890.

Formal ist der Römer in direkter Analogie zu deutschen Mustern zu sehen,<sup>436</sup> an denen sich auch der Ehrenfelder Römer *Maximilian* orientiert. In der Ehrenfelder Preisliste von 1881 wird das gemeinsame Vorbild – bei der kleineren Version des Römers – beschrieben als „Typus der verbreitetsten Gattung des mittelalterlichen deutschen Rheinwein-Römers.“<sup>437</sup> Der *Riesenrömer Maximilian* mit 20 Trauben-Nuppen ähnelt dem Theresienthaler *Römer 542* stark, weist aber im Gegensatz zu ihm einen dem Original technisch korrekt nacheifernden, gesponnenen Fuß auf.<sup>438</sup> Christian Jentsch weist im Vergleich beider Römer auch darauf hin, dass die Färbung der beiden als antikgrün angebotenen Gläser

<sup>434</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 63 und Reg., zitiert nach: Buse 2007 A, S. 66 und S. 70.

<sup>435</sup> Vgl. Buse: *Römer mit Dekor Blüten- und Rankenwerk*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/blumenranken.html>, aufgerufen am 16.10.2014. Vgl. auch die Abbildung eines form- und dekorgleichen Glases in Jentsch 2004, S. 122: Abb. 85.

<sup>436</sup> Vgl. z. B. Mauder 1928 B, Abb. auf S. 582 und Theuerkauff-Liederwald 1968/1969, Teil I, S. 142: Abb. 34 und Teil II, S. 44: Abb. 1 und Spiegl 2009, S. 85: Abb. 16–19.

<sup>437</sup> Vgl. Preisliste Köln-Ehrenfeld 1881, fol. 6–7: Nr. 1, zitiert nach: Schäfke 1979, S. 40–41.

<sup>438</sup> Preisliste Köln-Ehrenfeld 1881, fol. 8–9: Nr. 53, zitiert nach: Schäfke 1979, S. 46–47.

beträchtlich abweicht und die Theresienthaler Tönung deutlich bräunlicher ausfällt als das grünere Glas aus Köln-Ehrenfeld.<sup>439</sup>

Von besonderem Interesse ist jedoch das die Kuppa umlaufende Dekor des Römers, das in der Biegung der Ranken, die immer wieder in runden, kreisartigen Elementen enden, deutlich an Ornamente der Renaissance erinnert. Das Vorbild für diese Art der Dekoration, die von den verschiedensten Zweigen des Kunstgewerbes variiert wurde und sich z. B. auf 1873 in Wien ausgestellten Porzellanobjekten der englischen Firma Copeland & Sons in Stoke upon Trent wiederfanden,<sup>440</sup> waren antike Akanthusranken, die durch die Künstler der italienischen Renaissance noch an Detailreichtum und Dynamik gesteigert wurden.<sup>441</sup> Auch in einem Musterbuch der Josephinenhütte sind Akanthusdekore abgebildet, die dort eine Erweiterung durch figurale Darstellungen fanden.<sup>442</sup> Die prinzipielle Grundstruktur des antiken und renaissancistischen Musters wurde auch bei dem Theresienthaler Dekor beibehalten, aber bemerkenswerterweise mit Blüten ergänzt, die in keinem Zusammenhang zur süd-europäischen Flora stehen, sondern für die eigene Region typisch sind. Dazu zählt insbesondere die ursprünglich in den Ostalpen und in Österreich angesiedelte und in Bauerngärten häufig anzutreffende Alpennelke mit ihren großen, markanten Blüten. Das italienische Ornament wurde also mit ursprünglich fremden Gedankengut kombiniert und so in einen deutschen Zusammenhang gestellt; das Dekor passt sich der Aussage der deutschen, mittelalterlichen Form des Römers an.



Abb. 117–118: Renaissance-Akanthusranke und antikes Relief mit Akanthusranke aus Owen Jones *Grammar of Ornament*, 1856.



Jentsch schlägt eine weitere Bedeutungsebene für die Verwendung der stilisierten Alpennelken vor: „Sollte vielleicht diese Blume aus dem Hochgebirge ein Symbol für bayrische Identität darstellen, nachdem das Königreich als Teil des Deutschen Reiches seine Selbstständigkeit verloren hatte?“<sup>443</sup> Möglicherweise ging es also nicht nur um eine Positionierung des Deutschen gegenüber dem italienischen Formengut, sondern auch um eine innerdeutsche Abgrenzung des Bayerischen als Reaktion auf die Reichseinigung von 1871. Die Bevorzugung der Alpennelke, die in zahlreichen Varianten auf verschiedene altdeutsche Gläser appliziert wurde, spiegelt sich auch in den Entwürfen des There-

<sup>439</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 121. Siehe auch Ricke 1995, S. 166.

<sup>440</sup> Vgl. Lützwow 1875, S. 73: Abb.

<sup>441</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 121. Vgl. auch Jones 1856, Abb. auf S. 34, sowie Taf. XVII: Greek No. 3, Nr. 19 und Taf. XXI: Greek No. 7, Nr. 2, siehe auch Abbildungsverzeichnis auf S. 31: „Ornaments from Greek and Etruscan Vases in the British Museum and the Louvre“, ebenso Taf. LXXVI: Renaissance No. 3, Nr. 1, siehe auch Abbildungsverzeichnis auf S. 107: „Bas-relief by Andrea Sansovino, from the Church of Sta. Maria del Popolo, Rome.“ Siehe auch Hirth 1877, No. 127.

<sup>442</sup> Vgl. Želasko 2005, S. 109: Abb. 47.

<sup>443</sup> Jentsch 2004, S. 121.

sienthaler Musterbuches wider, in dem gleich fünf Malereidekore mit den kreisrunden Blüten eingetragen sind.<sup>444</sup> Auch in den Abbildungen der Preislisten treten immer wieder ähnliche Dekore auf, wie etwa beim *Service V* aus der Preisliste von ca. 1878–1880.<sup>445</sup> In einem Katalog der Buchenauer Glasfabrik von Ferdinand von Poschinger aus dem Jahr 1888 wird ein Pokal mit einem sehr ähnlichem Emaildekor auf der Kuppe angeboten, das die renaissancistische Akanthusranke mit einer Alpennelke zusammenfügt;<sup>446</sup> dies ist nicht nur ein Beleg für die engen Beziehungen der Glashütten der Familie Poschinger, sondern lässt auch die Überlegung zu, ob es sich um eine national verstandene Besonderheit der Glashütten des Bayerwalds handelt.



Abb. 119: Aquarellierte Zeichnung eines Krugs mit Alpennelken-Dekor aus einem Theresienthaler Musterbuch.

Bemerkenswert ist an der Emailmalerei des Theresienthaler Römers auch die Tatsache, dass hier bereits orientalische Einflüsse aufgenommen wurden. Es wurden zwar nicht die eigentlichen Muster und Vorlagen aus dem vorderen Orient oder Indiens übertragen, aber überhaupt gemalte ornamentale Muster auf Römern und anderen altdeutschen Formen eingesetzt. Das Dekor mit der Alpennelke wurde linear mit feinen Goldlinien gezeichnet und die so entstandenen Farbflächen mit bunten Emailfarben ausgefüllt. Gmelin beschreibt das Auftreten dieser Dekorationsart im Zusammenhang mit der Ausstellung von 1888: „Anklängen an orientalische Decoration begegnet man auch bei andern Ausstellern (Theresienthal, Steigerwald, Bakalowits), besonders die Goldumrisse, welche so recht eigentlich die Decoration zum Flachornament stempeln.“<sup>447</sup> Nicht nur die Umrahmung mit Goldfarbe, sondern insbesondere die Flächigkeit, also Zweidimensionalität des Ornaments wurde als neuartig und fremdländisch empfunden. Auch die Farbwahl selbst war immer wieder von orientalischen Vorbildern geprägt, wie etwa bei einem hellen Türkisblau und einem Ziegelrot, wobei es ins Auge sticht, dass diese Malereien ausschließlich auf antikgrünen, meist mit aufgeschmolzenem Dekor versehenen Gläsern aufgebracht wurden, wie Stephan Buse hinweist.<sup>448</sup>

<sup>444</sup> Vgl. ATG; Musterbuch, fol. 11 r, fol. 26 r, fol. 27 r, fol. 28 r und fol. 61 r.

<sup>445</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 13.

<sup>446</sup> Vgl. Preisliste Buchenau 1987 [1888], fol. 40: Nr. 579.

<sup>447</sup> Gmelin 1888 A, S. 304.

<sup>448</sup> Vgl. Buse: *Römer mit Dekor Blüten- und Rankenwerk*, a. a. O.



### 6.6.5. Weinkanne 32 / Passauer Glasmuseum, ca. 1888–1893

In der Theresienthaler Nachtragspreisliste von ca. 1893 sind zahlreiche figürliche Dekorationen abgebildet, wobei das Gros dieser komplexen Dekore Zierobjekten vorbehalten ist. Als Beispiel dafür, dass in Theresienthal aber auch Gebrauchsglas aufwendig dekoriert wurde, soll hier eine Weinkanne aus dem Passauer Glasmuseum besprochen werden.<sup>449</sup> Die fast 32 cm hohe Kanne zeigt ein Rittermotiv und wird in der Preisliste von ca. 1893 als Teil eines Weinservice mit sechs zugehörigen Weinrömern in antikgrüner Ausführung angeboten.<sup>450</sup>

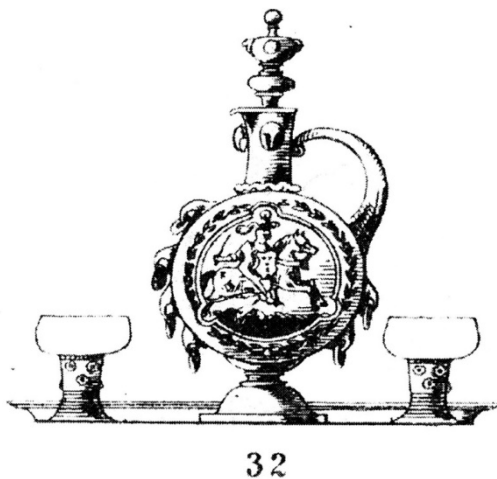


Abb. 120: Weinservice 32 aus der Preisliste Theresienthal ca. 1893.

Abb. 121: Weinkanne 32, 32 cm hoch, antikgrünes Glas mit Vergoldung und Emailmalerei, Theresienthal, ca. 1888–1893, Passauer Glasmuseum.



Die Weinkanne besitzt einen formgeblasenen, aber nachträglich noch am Ofen flach gedrückten Körper, der auf einem ebenfalls in einen Model geblasenen, offenen Fuß sitzt. Die flachrunde Form erinnert an die mittelalterliche Gurde, eine mobile Pilger- bzw. Soldatenflasche, die an einem Riemen getragen wurde und einen frühen Vorläufer der Feldflasche darstellt.<sup>451</sup> Während der Körper annähernd kreisrund ist, verjüngt sich die Form nach oben hin und leitet in den hohen schmalen Flaschenhals über. Der Rand mit der handgeformten Dille ist am Ofen verwärmt, ebenso ist der gerillte und in einer Schnecke endende Henkel frei gearbeitet und an der schmalen Seite der Kanne aufgesetzt.

<sup>449</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 168: III.219; Passauer Glasmuseum, Inv. Nr. Hö 54 905.

<sup>450</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 8 und fol. 11: Nr. 32: „Antikgrün mit Ritter“, zitiert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

<sup>451</sup> Vgl. auch eine in wesentlichen Zügen ähnlich geformte Flasche aus venezianischer Produktion des 16. Jahrhunderts in Kat. Ausst. München 1992, S. 28: Taf. 1.

Unter dem Henkel sind zwei, entlang der gegenüber liegenden Körperseite vier Ösennuppen aufgelegt. Bei dem Passauer Exemplar fehlen allerdings die durch die Ösen geführten Metallringe, die in der Preisliste abgebildet sind. Des Weiteren ist um den Hals der Kanne ein Zwackelband und auf Höhe des Henkelansatzes drei weitere Ösennuppen aufgesetzt. Auf der abgeflachten Seite des Gefäßkörpers ist das Rittermotiv abgebildet, während auf der Hinterseite ein Trinkspruch vermerkt ist. Der Fuß ist von einer gemalten Perlschnur geziert.

Das in opaker und goldfarbener Emailmalerei gestaltete Motiv zeigt einen Ritter in Metallrüstung und mit heruntergelassenem Visier auf einem nach rechts sprengenden Pferd. Der Ritter hält in seiner Rechten ein Schwert, das schräg über seinen Kopf ragt, und in seiner Linken, in den Bildvordergrund gerichtet, einen Schild und befindet sich offenbar in einer Angriffshaltung. Das Pferd ist bedeckt von einer nach unten wallenden Schabracke; darunter ist ein Weg mit Steinen und Grasbüscheln angedeutet. Die Darstellung ist geprägt von den kühlen, abgestuften Grautönen auf Ritterrüstung und Pferd, die einem bronzefarbenem, ins Ocker übergehende Brauntönen gegenüberstehen, der auf Schabracke und Federbusch zu sehen ist. Als dritte Farbe tritt ein weinroter Ton in den Falten der Schabracke und – mit einem Goldton kombiniert – auf dem Sattel, dem mit einer rot aufgemalten Blüte verzierten Schild, dem textilen Geschirr und den beiden Federbüschen bei Ritter und Pferd hinzu. Der Federbusch des Ritters scheint zusätzlich gekrönt von einer dem Schild entsprechenden Blüte aus fünf, tiefroten Blütenblättern um ein goldenes Zentrum. Das gesamte Motiv ist gerahmt von einem goldenen, kreisförmigen Band, das einem Dreipass ähnlich drei halbrunde Ausbuchtungen aufweist; in der oberen Nische sieht man die Blüte über dem Helm des Ritters, links sieht man die Hinterfüße des Pferdes sich vom Boden abdrücken, während die Vorderbeine nur in die rechte Ausbuchtung hineinweisen. Das goldene Band, das von einem linearen Rankenwerk verziert wird, wird von einem Lorbeerkrantz überschritten, der als zweite Rahmung über die drei goldenen runden Nischen läuft, wo der Blattkranz jeweils von einer kleinen gelben, wieder an Alpennelken erinnernden Blüten geschmückt ist. In jeder dritten Kreuzung der Blätter ist zudem eine kleine rote Beere zu sehen. Über die hinten aufgetragene Aufschrift „Auf zum Turnier / Mit Mannesmut / Doch fließe hier / Nur Rebenblut.“<sup>452</sup> wird ein Zusammenhang zwischen dem Motiv des Ritters und der Funktion der Kanne gemacht, indem hier auf eine gedankliche Verwandtschaft zwischen bei Kämpfen vergossenem Blut und Wein als Rebenblut angespielt wird.

Dekorationen mit Rittern und Landsknechten, also zu Fuß kämpfenden, angeworbenen Soldaten, sind auf historistischen Gläsern Theresienthals keine Seltenheit, werden jedoch meistens ohne den Einsatz von Goldfarbe gestaltet.<sup>453</sup> Das Motiv orientierte sich sicherlich an Darstellungen des Heiligen Georgs zu Pferd, wobei die dann meist übliche, aber bei der Kanne zum Verwendungszweck unpassende Kampfszene mit dem Drachen ausgeklammert wurde. Ein entferntes Vorbild könnte auch Dürers bekannter Holzschnitt gleichen Themas gewesen sein,<sup>454</sup> wobei durch Einsatz des Golddekors und durch Hinzufügung von Federbausch und Schabracke eine elegantere Grundstimmung angestrebt wurde.

<sup>452</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 168: III.219.

<sup>453</sup> Vgl. Gmelin 1888 A, S. 304. Vgl. auch formal und motivisch ähnliche Stücke ohne Golddekor im Passauer Glasmuseum, Raum 20, Vitrine 132/133.

<sup>454</sup> Albrecht Dürer: Der Hl. Georg tötet den Drachen, um 1504, Holzschnitt.

#### 6.6.6. Bankettservice für den Wittelsbacher Hof / Glasmuseum Theresienthal, ca. 1885–1890

Ein besonders schönes Beispiel für die zahlreichen Trinksätze, die in Theresienthal gegen Ende des 19. Jahrhunderts gefertigt wurden, ist das wahrscheinlich für die Wittelsbacher entworfene Bankettservice, das in vielen Teilen im Glasmuseum aus der Mustersammlung der Glashütte erhalten ist.<sup>455</sup>

Das Service aus transparentem Kristallglas beinhaltet eine größere Karaffe für Wein und eine kleinere, aber formgleiche Karaffe wohl für Südwein oder Likör; ebenso umfasst es Weinkelche in mehreren, mindestens jedoch drei Größen, einen Fußbecher und einen hohen Sektkelch. Es ist durchaus möglich, dass es ursprünglich noch von Likörgläsern und Schalen oder Tellern ergänzt wurde.



Abb. 122–123: Bankettservice für den Wittelsbacher Hof, ca. 1885–1890.

<sup>455</sup> Vgl. Groplero 1988 A, S. 284: Abb. 56.

Die Karaffen weisen einen leicht gewölbten, formgeblasenen Fuß auf, über dem die annähernd kugelförmige Karaffenform sitzt, die abrupt in einen zylindrischen, langen Flaschenhals übergeht. Der runde, etwas abgeflachte Stopfen mit einem inneren Hohlraum wird noch von einer kleinen Glaskugel gekrönt. Am unteren Bereich des Gefäßkörpers ist rundherum ein Schnitt aus senkrechten, unterschiedlich langen Keilen angesetzt. Quer über diese Gravur verläuft eine feine Goldlinie. Frontal ist eine vergoldete Gravur zu sehen, die in einem mittig angeordneten Bereich die ineinander verschnörkelten Initialen *L W* zeigt. Um dieses ovale Monogrammfeld ist eine goldfarbene, teils kreuzartig gravierte Fläche zu sehen, die in mehrere verschnörkelte, volutenartige Ornamente übergeht. Darüber steht prominent die bayerische Königskrone mit fünf sichtbaren Bügeln und einem Kreuz. Seitlich von diesem zentralen Dekor ist je ein Zweig mit Blättern, sachlich dargestellt und die Form von Lindenblättern aufgreifend, graviert und ebenfalls vergoldet. Um den Flaschenhals ziehen sich mehrere, in der Breite variierende Goldlinien und im oberen Bereich eine Kette aus kleinen gravierten Perlen. Der Stopfen ist ebenfalls mit Gold verziert.

Die Weinkelche verfügen über eine geradlinige, konische Kupa mit identischem Dekor, die am unteren Bereich den identischen Keilschnitt wie bei den Karaffen zeigt. Darunter verengt sich der angesetzte Schaft, um dann weit in einen Hohlbalusterschaft überzugehen, unter dem ein Ring den Übergang zum offenen, leicht gezogenen Fuß markiert. Bodenplatte und Ring sind mit Goldlinien verziert, ebenso der untere Bereich der Kupa und der Mundrand, unter dem – ähnlich wie bei den Hälsen der Karaffen – eine gravierte Perlschnur angebracht ist.

Die älteste, auffindbare Quelle für die immer wieder zu lesende These, dass das Service für die Wittelsbacher entworfen wurde, also tatsächlich von diesen bestellt wurden, stellt ein Faltblatt von Anfang der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts dar. Das Werbeblatt, das die Geschichte der Glashütte kurz beschreibt und einige Glasbeispiele vorstellt, wurde offenbar von dem damaligen Theresienthaler Vertreter für die Vereinigten Staaten, F. Schmidt in Stamford, für den amerikanischen Markt zusammengestellt. Unter der Abbildung einer Karaffe und eines Weinkelches des betreffenden Service, das wohl einen Ausschnitt aus der hier abgebildeten, im Archiv der Glashütte erhaltenen Photographie darstellt, ist vermerkt: „Royal Bavarian Banquet Service. Theresienthal 1880.“, was im zugehörigen Text noch weiter ausgeführt wird:

Small wonder then that Theresienthal Crystal was introduced at the Court of Bavaria. In the middle eighties of the past century Theresienthal was commissioned to furnish the Banquet Service for the Wittelsbach Royal Household. Of this Service delicately blown glasses, like aerial shapes of transparent shell, hand-engraved with Coat of Arms and finely embellished with coin gold, still exist in a Munich Museum.<sup>456</sup>

Die hier wiedergegebenen Informationen und ebenso die Datierung auf 1880 bzw. auf Mitte der achtziger Jahre stammen wahrscheinlich von den Brüdern Egon und Hans von Poschinger, die bis Mitte des 19. Jahrhunderts die Glashütte gemeinsam leiteten. Eine noch ältere Quelle stellt ein Aufsatz eines Mitglieds der Familie von Poschinger-Buchenau dar, bei dem 1928 eine Abbildung mit Fußbecher,

<sup>456</sup> ATH; Theresienthal. Fine Crystal, represented in the United States by the F. Schmidt & Company, 101 Bedford Street, Stamford, Conn., nach 1949.

Sektkelch, und einem Weinkelch des Service abgedruckt wird. Die dort gemachte Bemerkung „Michael von Poschinger. Theresienthal. Trinkgarnitur. Gravur mit Vergoldung.“<sup>457</sup> gibt keinen Aufschluss über Auftraggeber oder Datierung; ebenso erwähnt Bruno Mauder in einem weiteren Artikel in derselben Zeitschrift, dass in Theresienthal Gebrauchsglas in höchster Vollendung angefertigt wurde: „Diese Garnituren gingen meist an Adels- und Fürstenhäuser.“<sup>458</sup> Es ist bemerkenswert, dass hier nicht der werbewirksame Hinweis auf das prominente bayerische Königsgeschlecht gemacht wurde, obwohl diese Information doch nur etwa zwanzig Jahre später verfügbar war. Bruno Mauder bildete im selben Jahr für einen anderen Artikel Gläser aus dem Privatbesitz von Egon und Hans von Poschinger ab,<sup>459</sup> so dass davon ausgegangen werden kann, dass die beiden Brüder auch damals als Informationsquelle zur Verfügung standen. In einem Firmenkatalog von um 1960 wird wiederum auf eine Bestellung durch die Wittelsbacher rekuriert:

Es verwundert deshalb nicht, daß Theresienthaler Krystall auch am Bayerischen Hof begehrt war. In den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts wurde Theresienthal beauftragt, das königliche Bankett-Service für den Wittelsbacher Haushalt anzufertigen. Aus diesem Service existieren heute noch in Münchener Museen zart geblasene Gläser, so dünn wie durchscheinendes Perlmutter mit handgraviertem Wappen und feinsten Poliergoldverzierung.<sup>460</sup>

Auch Gropplero di Troppenburg wiederholt die Aussage, dass das von ihr auf 1885–1890 datierte Service für den bayerischen Königshof hergestellt wurde.<sup>461</sup> Die Quellenlage ist insofern unklar, als sich daraus nicht ergibt, ob ein Wittelsbacher das Service selbst bestellte und dabei möglicherweise konkrete Vorgaben gemacht wurden oder ob es sich dabei um ein Geschenk zu einem feierlichen Anlass handelte, das von einem unbekannten Schenkenden oder Theresienthal selbst motiviert war. Dass das Service letztendlich für den königlichen Hof gedacht war, liegt angesichts des passenden Monogramms und der Königskrone nahe. Allerdings bleibt zu erwägen, ob mit den Initialen der bis 1886 regierende König Ludwig II. oder der ihm nachfolgende Prinzregent Luitpold gemeint ist. Max Gangkofner stellt einen Zusammenhang zu letzterem her, ohne dafür Belege zu liefern.<sup>462</sup>

Stilistisch und formal steht das Service barocken Gläsern des 18. Jahrhunderts nahe,<sup>463</sup> so dass sich zahlreiche Vergleichsbeispiele anführen ließen. In der Formgebung steht den Kelchgläsern des Theresienthaler Services ebenfalls diesen Vorbildern nahe, wie etwa einem nordböhmischem Deckelpokal aus der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums, der ähnliche Linien bei Kuppe und Fuß aufweist. Abweichungen sind bei den differierenden Proportionen von Kuppe und Fuß zueinander und bei der dekorativen Gestaltung zu konstatieren, aber eine Verwandtschaft liegt auf der Hand.<sup>464</sup>

<sup>457</sup> Poschinger 1928 A, S. 25. Es ist zu vermuten, dass die dort abgebildeten Gläser ebenfalls aus der Mustersammlung Theresienthals stammten.

<sup>458</sup> Mauder 1928 A, S. 30.

<sup>459</sup> Vgl. Mauder 1928 B, S. 586–587. Der Hinweis über Provenienz der Gläser ist im Text unter den Abbildungen zu finden.

<sup>460</sup> BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 86; Preisliste Theresienthal ca. 1960, S. 1. Margit Rankl bezieht sich in ihrer Arbeit auf diese Quelle, die sie allerdings nicht nachweist; vgl. Rankl 1980, S. 81.

<sup>461</sup> Vgl. Gropplero 1988 A, S. 171 und S. 284: Abb. 56.

<sup>462</sup> Vgl. Gangkofner 1985.

<sup>463</sup> Gropplero 1988 A, S. 171.

<sup>464</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1992, S. 30: Taf. 29, Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. 64/53. Das Glas ist datiert auf ca. 1720/1730 und wurde erst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts angekauft.





Abb. 124: Deckelpokal, Nordböhmen, 18. Jahrhundert, Bayerisches Nationalmuseum.

Abb. 125: Trinksatz mit Steinelschliff, Theresienthal, ca. 1885–1890.

Das Aufnehmen von barocken bzw. Rokoko-Elementen entspricht einer Strömung im Kunstgewerbe ab den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, die bei der Münchener Ausstellung von 1888 voll zum Tragen kam; auch Theresienthal stellte damals Garnituren aus, die sich auf diese Stilepochen beziehen: „Hervorzuheben ist auch noch ein im Rococostil gravirtes und theilweise vergoldetes, sowie ein im Diamantschliff reich geschliffenes Trinkservice. Diese beiden Ausstellungsobjekte sind wahrhaft würdig, eine Königstafel zu zieren.“<sup>465</sup> Es wäre zu erwägen, ob es sich bei diesen beiden Trinksätzen um das hier besprochene Bankettservice und um ein weiteres, recht bekanntes Service Theresienthals handelt; dieser Trinksatz, der ebenfalls bei dem schon erwähnten Aufsatz Poschingers von 1928 abgebildet wurde, weist eine bauchige Ausbuchtung am unteren Bereich der Kuppe auf, die mit einem gesteinelten Schliff verziert ist.<sup>466</sup> Bei der Nürnberger Ausstellung 1882 wurden die gravierten Produkte noch als „Gegenstände für den gewöhnlichen Tagesgebrauch“<sup>467</sup> bezeichnet, während 1888 der Glasschnitt für die erlesensten Gläser gewählt wurde. Zudem sind bei der Gravurtechnik, die in Nürn-

<sup>465</sup> N. N. 1888 [Glasindustrie].

<sup>466</sup> Vgl. Poschinger 1928 A, S. 27. Gegen diese These spricht dagegen, dass Alexander Schmidt bei seiner Besprechung der Münchener Ausstellung von 1888 zwar ein von Franz Steigerwald's Neffe gezeigtes Glas thematisiert, das für Ludwig II. hergestellt wurde, das Theresienthaler Service dagegen nicht explizit erwähnt: „Von den für den König Ludwig II. gelieferten Weinkelchen ist ein Exemplar zu sehen von einer ungewöhnlichen Feinheit der Ausführung.“ Schmidt A. 1889, S. 58. Zu den Theresienthaler gravierten Gläsern schreibt Schmidt an gleicher Stelle: „Ein schönes Sortiment ornamental mit dem Rade geschnittener und auf dem halb rauhen, nicht polirten Schnitt vergoldeter Weingläser, Kelche und gedeckelter Pokale hat sich die Technik von deutschen und namentlich böhmischen Vorbildern, meist dem XVIII. Jahrhundert angehörig, genommen.“

<sup>467</sup> N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas], S. 1.

berg noch für Kritik sorgte,<sup>468</sup> Fortschritte zu verzeichnen. Im Zusammenhang mit der Dekorationsart unter Verwendung von barocken Stilelementen, wie Rocaillen, Gitterwerk, Schnecken u. ä. muss betont werden, dass diese ebenso wenig wie die bisherige Orientierung an der Renaissance nicht etwa an eine historisch korrekte Analyse gebunden war, sondern weitere formale Aspekte anderer Zeiten einfließen konnten, ohne störend wahrgenommen zu werden. In Bayern wurde die Ablösung der Neurenaissance und die Erweiterung durch Elemente des Barock und des Rokoko sicher noch durch die zahlreichen, diesen Epochen verpflichteten Ausstattungsprojekte von Ludwig II. befördert.

Mauder erwähnte 1928, dass in Theresienthal bei den Entwürfen von Trinksätzen „auf die Formgestaltung selbst hoher Wert gelegt wurde.“<sup>469</sup> Tatsächlich wirkt die Formgebung des Bankettservice sehr ausgereift; trotz der geradlinigen und klaren Gestaltung strahlt es durch aufwendige Details, wie den Hohlbalusterschaft, eine gewisse Erlesenheit aus, die mit dem hohen Anspruch des Service korreliert. Die Form der Karaffe erinnert in groben Zügen an eine Karaffenform, die in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Schachtenbach als Teil eines Service verwendet wurde, das offenbar für das königliche Haus Württemberg gedacht war.<sup>470</sup> Die dabei verwendete, verspielte Dekorationsweise mit Goldgehängen und bunten Glasperlen ist allerdings nicht mit dem Theresienthaler Service zu vergleichen, das sich ganz auf die beiden Elemente von Gravur und Vergoldung konzentriert und dadurch eine noble Ausstrahlung erreicht. Mit der Bevorzugung des Glasschnitts griff Theresienthal aus England kommende Strömungen auf, die Glasschnitttechniken ab Ende der siebziger Jahre wieder in Erinnerung brachten und ihre Wiederaufnahme auch in anderen europäischen Ländern förderten.<sup>471</sup>



Abb. 126: Kelchgläser zur Hochzeit des Kronprinzen von Preußen, Köln-Ehrenfeld, 1881.

Als Vergleich zu den Kelchen des Wittelsbacher Services können Kelchgläser herangezogen werden, die 1881 von den preußischen Städten dem Kronprinzen von Preußen, dem späteren Kaiser Wilhelm II. (1859–1941) zum Hochzeitsgeschenk gemacht wurden. Die Gläser gehörten zu einem 809-teiligen Service, das von Köln-Ehrenfeld hergestellt und bei Moritz Wenzel in Breslau veredelt wur-

<sup>468</sup> Vgl. N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas], S. 1.

<sup>469</sup> Mauder 1928 A, S. 30.

<sup>470</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 158: III.206.

<sup>471</sup> Vgl. Mundt 1981, S. 248–249.

de,<sup>472</sup> und weisen zwar im Gegensatz zu den geometrisch-kla- ren Formen aus Theresienthal ge- schwungene, ausgestellte Kuppelformen auf, sind aber mit einem gekrönten Monogramm und Ran- kenwerk als Gravur dekoriert.<sup>473</sup> Insgesamt ist das Service für den Kronprinzen zurückhaltender deko- riert. In der verschnörkelten, überreichen Gestaltung der Gravur ist dem Theresienthaler Service schon eine stärkere Orientierung an barocke Tendenzen anzumerken, was eine etwas spätere Datie- rung als bei dem preußischen Service rechtfertigen würde. Noch üppigere Verzierungen mit Rocaillen, Gitterwerk und verschieden gestalteten Kartuschen in Ätztechnik und Vergoldung weisen z. B. zwei Becher zum österreichischen Kaiserjubiläum von 1898 auf, die vom Wiener Glasveredler Josef Krei- bich hergestellt wurden und im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrt werden.<sup>474</sup> Die Entste- hungszeit kann insofern näherungsweise und analog zu Gropplero di Troppenburg zwischen 1885 und 1890 festgehalten werden, was eine Personalisierung für den Prinzregenten Luitpold wahrscheinlich macht.

<sup>472</sup> Vgl. Riemann 2010 E, S. 274. Riemann gibt an, es sei ein Geschenk zur Silbernen Hochzeit 1888 gewesen; die Heirat des Kronprinzen mit Auguste Viktoria von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1858–1921) wurde aber 1881 geschlos- sen, womit das silberne, also üblicherweise 25-jährige, Jubiläum auf 1906 fiel. Es wurden in dieser Hinsicht also die Angaben Mundts herangezogen.

<sup>473</sup> Vgl. Mundt 1981, S. 258 und S. 259: Abb. 257.

<sup>474</sup> Vgl. Kat. Mus. München 1982, Bd. II, S. 345: Kat. Nr. 1000/1001 und Taf. 322: Abb. 1000/1001; Inv. Nr. G 1072/G 1072 a, Bayerisches Nationalmuseum.

## 6.7. Resümee II

Die historistische und späthistoristische Produktionsphase in Theresienthal ist durch mehrere erhaltene Preislisten und zahlreiche Stücke in internationalen Glassammlungen gut dokumentiert. Theresienthal erlebte unter der Führung von Michael von Poschinger und Ehefrau Henriette von Poschinger, die für die Ausrichtung der Kollektionen eine zentrale Rolle spielte, eine zweite Blüte. Auf nationalen und internationalen Ausstellungen konnte sich Theresienthal gleichermaßen als Hersteller von extravaganteren Luxusgegenständen und funktionsfähigem, formal sinnvoll gestaltetem Gebrauchsglas etablieren und errang zahlreiche Auszeichnungen, etwa in Paris 1867 oder in Nürnberg 1882.

Die historistischen Gläser Theresienthals waren stark von der ab den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts einsetzenden Orientierung an renaissancistischen Vorbildern geprägt, die in den sogenannten altdeutschen Gläsern ihren Niederschlag fanden. Dabei gingen deutsche Formtraditionen des Mittelalters eine Symbiose mit venezianischen Fertigungstechniken und renaissancistischen Dekoren ein, die weitere Einflüsse des Barock oder der Orientmode nicht ausschlossen. Berühmt sind die Theresienthaler Gläser aus antikgrünem Glas mit reichen Auflagen und Bemalungen. Hierbei ergänzen sich zwei konträre Gestaltungsmittel: Einerseits die Veredelung durch Emailmalereien, die als komplexes Ornament oder als figürliche Darstellung auftreten konnten und die Theresienthaler Gläser mit den Erzeugnissen anderer Hütten des Bayerwalds und Böhmens verbinden. Andererseits die aufwendigen, technisch anspruchsvollen Auflegearbeiten nach venezianischem Vorbild, die Parallelen zu Ehrenfelder Gläsern aufweisen. Schliff und Schnitt treten zwar zunächst in den Hintergrund, werden aber weiter gepflegt.

Anders als in der von Oskar Rauter geleiteten Glashütte in Köln-Ehrenfeld, die streng zwischen den stilistisch varianten Produktlinien unterschied, ging man in Theresienthal unbekümmerter mit den Vorlagen und ihren Gestaltungsmitteln um. Das eklektizistische, teils pragmatische Vorgehen kombiniert mit einem besonderen Gespür für zweckmäßige Formen und einer klaren Orientierung an der Nachfrage garantierte Theresienthal positive Kritiken und wirtschaftlichen Erfolg.

## 7. JUGENDSTIL AUS THERESIENTHAL

### 7.1. Theresienthals Geschichte III – Neupositionierung um die Jahrhundertwende

Die politische Situation in Bayern war zum Ende des 19. Jahrhunderts stark von der 1886 erfolgten und in der Öffentlichkeit stark diskutierten Entmündigung des Königs Ludwig II., der kurz darauf durch eigene Hand starb, und der offiziellen Inthronisierung seines geisteskranken Bruders Otto I. geprägt.<sup>1</sup> Die sich anschließende Phase, die Prinzregentenzeit, in der Luitpold von Bayern (1821–1912), Ludwigs Onkel, als Prinzregent die Regierungsgeschäfte übernahm, bedeutete einen allmählichen Übergang von der konstitutionellen hin zur parlamentarischen Monarchie. Zudem traten die nationalen Interessen Bayerns gegenüber dem Deutschen Reich immer mehr in den Hintergrund. Ab 1912 übernahm Luitpolds Sohn Ludwig III. (1845–1921) die Führung des Staates und ließ sich nach einer Verfassungsänderung ab 1913 als *König von Bayern* bezeichnen.

Um die Jahrhundertwende keimten im Bereich der Kunst, der Architektur und des Kunstgewerbes zahlreiche Impulse auf, die der manischen Stilsuche des Historismus neue, innovative Konzepte entgegensetzten. Unter dem allgemeinen Begriff des Jugendstils werden teils parallele, teils entgegengesetzte Bestrebungen subsumiert. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges Mitte 1914 setzte der Stilkunst um 1900 zunächst ein jähes, sicher auch verfrühtes Ende; Nachläufer und Weiterentwicklungen waren aber noch bis weit in das 20. Jahrhundert spürbar.

In Theresienthal war diese Zeit geprägt von der Übergabe der Geschäfte von Michael von Poschinger an seinen einzigen Sohn Egon, der ab 1897 die Leitung der Glashütte verantwortete. Wahrscheinlich standen ihm seine Eltern aber noch einige Jahre mit Rat und Tat zu Seite, da Henriette und Michael von Poschinger erst 1903 bzw. 1908 verstarben. Egon Benedikt von Poschinger (1864–1915), der mit Anna Katharina Schmidt (1869–1901) verheiratet war und mit ihr vier Kinder hatte, die Geschwister Anna, Hans, Egon und Kurt, lebte nach ihrem Tod in zweiter, kinderloser Ehe mit Ellen Maria Banck (1864–1937),<sup>2</sup> der Tochter des Dresdener Komponisten Carl Banck (1809–1889).<sup>3</sup> Egon von Poschinger sen. leitete Theresienthal bis zu seinem Tod 1915 und lenkte somit in der gesamten Phase des Jugendstils die Geschicke der Glashütte. In der Sekundärliteratur wird seine Rolle für Theresienthal, da kaum gesicherte Informationen zur Verfügung stehen, meist untergeordnet wahrgenommen. Bruno Mauder sieht dessen Verdienste aber gerade darin, dass Egon von Poschinger sen. die Kontinuität in der Unternehmensgeschichte wahrte: „Der Ruf, den Theresienthal sich erworben hatte, wurde auch von diesem treu gehütet.“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1988, S. 11.

<sup>2</sup> Vgl. Blau 1984 [1956], S. 171–173; der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass Blau hier die zweite Ehefrau von Egon von Poschinger sen. fälschlicherweise Bauck nennt.

<sup>3</sup> Vgl. Buse: *Die Geschichte der Glasfabrik Theresienthal*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch1.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>4</sup> Mauder 1928 B, S. 595.

## 7.2. Überblick III – Glas des Jugendstils

Für das Kunstgewerbe eröffneten sich mit der veränderten Stimmungslage der Jahrhundertwende unerwartete Gestaltungswege. Nach einer Phase der ständigen Suche nach dem einen Stil und den daraus resultierenden Neuauflagen altbewährter Stilformen trat mit dem Jugendstil, der häufig als ungenauer Oberbegriff für alle Entwicklungen um 1900 verwendet wird, eine neue Perspektive auf. Im Gegensatz zu früheren Stilepochen besaß er jedoch keine linear nachvollziehbare, stetige Entwicklung oder scharf umrissene Charakteristika.<sup>5</sup> Als den differierenden Gruppierungen gemeinsame Prinzipien lassen sich „als oberstes Gesetz die Echtheit des Materials, dann die handwerkliche Güte und Ehrlichkeit in der Konstruktion und schließlich die Entsprechung von Ornament und Technik der Umsetzung“<sup>6</sup> festhalten.

Zunächst soll, insbesondere bei der Beschäftigung mit dem Material Glas, der Versuch unternommen werden, die verwendeten Epochenbegriffe zu definieren und wenn möglich zu unterscheiden. Während im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus noch Ausläufer des Späthistorismus zu verzeichnen waren, wie sie in Theresienthal mit der Nachtragspreisliste von ca. 1896 belegt sind, verwies die zunehmend um sich greifende, ästhetisierte Geisteshaltung der *Décadence* auf die Ängste, die sich mit der Jahrhundertwende verbanden. Die entsprechend mit dem Begriff des *Fin de Siècle* belegten künstlerischen und kunstgewerblichen Produkte griffen mit ihren Visionen des Zerfalls, des Morbiden und der Traumwelten die allgemein herrschende Untergangsstimmung auf, die sich auch gegen die bürgerliche Ordnung wandte. Diese Stimmungskunst empfand eine besondere Vorliebe für den synthetischen Werkstoff Glas, wie Christiane Sellner zusammenfasst: „Sicher war es der Dreiklang seiner dekadenten Eigenschaften insgesamt – Transparenz, Zerbrechlichkeit und Künstlichkeit –, welcher die Zeitgenossen so sehr faszinierte [...]“.<sup>7</sup> Dem setzte der Jugendstil, der Impulse des englischen *Modern Style* um William Morris und John Ruskin aufgriff und dessen Blütezeit im Kern zwischen 1895 und 1902 lag,<sup>8</sup> das Neue und Aufkeimende mit einer positiv aufgeladenen Welt- und Naturzugewandtheit entgegen. „Somit blieb der Jahrhundertwendestil vorerst eine Gratwanderung zwischen den Extremen, doch der Sieg der unbekümmerten Utopisten war verständlicherweise vorprogrammiert.“<sup>9</sup> Obwohl retrospektiv die meisten Gläser dieser Übergangsphase pauschal als dem Jugendstil zugehörig bezeichnet werden, sind doch klare Unterscheidungsmerkmale festzuhalten, wie z. B. die bei der Verwendung von Blütenmotiven differente Präferenz: voll erblühte, teils schon im Verwelken begriffene Sommer- oder Herbstblumen auf der einen Seite und aufknospende Frühlingsblüten auf der anderen. Die mit dem floralen Jugendstil verbundene Beschäftigung mit botanischen oder im weitesten Sinne biologischen Themen beschränkte sich aber nicht nur auf aufgeblendete Verzierungen, sondern schloss sämtliche Bereiche der Gestaltung ein:

---

<sup>5</sup> Vgl. Ottomeyer 1997, S. 9.

<sup>6</sup> Ottomeyer 1997, S. 9.

<sup>7</sup> Sellner 1992, S. 18.

<sup>8</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 15.

<sup>9</sup> Sellner 1992, S. 26.

Es ging nicht nur um das Ornament allein, auch die Formen entsprangen dem Bedürfnis nach organisch Wachsendem. War in vorangegangenen Epochen die Gefäßform mehr geometrische Spielerei oder aber handwerkliche Notwendigkeit gewesen, die Blumen indes in üppig erblühtem Zustand (entsprechend der Sommerzeit!) allein den Dekoren beziehungsweise Applikationen vorbehalten geblieben, so bezog im Gegensatz dazu der Jugendstil schon seine Formideen von den Blüten oder den Pflanzen selbst – und zwar, genau betrachtet, aus den Erscheinungen der Wachstumsvorgänge, also aus dem noch knospenhaften Pflanzenstadium oder einem Zustand des Aufbrechens. Hier kommt der Frühlingsgedanke zum Tragen.<sup>10</sup>

Schon der Begriff des Jugendstils, unter dem im Weiteren – neben der für Theresienthal sinnvollen zeitlichen Eingrenzung auf die Zeitspanne unter Egon von Poschinger sen. von ca. 1890 bis 1915 – der Jugendstil im engeren Sinne als dessen dynamisch-florale Ausprägung verstanden wird, vereint in sich im allgemeineren Verständnis weitere nationale bzw. regionale Strömungen, wie den Wiener Sezessionismus mit seinen strengen Stilisierungen oder den Darmstädter Stil, ebenso aber auch abstrakte Tendenzen, wie sie sich z. B. in funktionalistisch geprägten Bewegungen manifestieren. Während solche Parallelstile sich zumeist voneinander abgrenzen lassen, traten aber auch Mischformen und Folgestile auf, wie das Art déco, die keine eindeutige Zuordnung mehr zulassen.<sup>11</sup> Gemeinsam war den verschiedenen Strömungen eine Aufbruchsstimmung, die den Auftakt des neuen Jahrhunderts anders als zuvor mit Zukunftshoffnungen verknüpfte, und damit einhergehend das Aneignen einer rationaleren, wissenschaftlich bestimmten Weltsicht. Entsprechend lassen sich erste Entwicklungen hin zum modernen Industriedesign wahrnehmen; im Glasbereich wurde diese sachliche Richtung schon 1898 durch die maßgeblichen Entwürfe von Peter Behrens für die Oberwieselauer Glashütte eingeläutet.<sup>12</sup> Parallel dazu werden technische Neuerungen – nicht von allen, aber von einigen aufgeschlossenen Künstlern – befürwortet, so dass an die Stelle des für das *Fin de Siècle* noch typischen Einzelstücks immer mehr die moderne, teils industrielle Serienfertigung tritt. Es kam verstärkt zu einer Gleichzeitigkeit völlig differenter Ansätze und Gestaltungsauffassungen. An der Schnelllebigkeit der Moden änderte sich indes wenig: Glasformen, die auf der Pariser Weltausstellung von 1900 noch begeisterten, wurden kurz darauf als unmodern beurteilt.

In Theresienthal setzte man sich wohl am genauesten mit der Münchener Ausprägung des Jugendstils auseinander, der ja seinen Namen überhaupt von der dort zwischen 1896 und 1940 erschienenen Zeitschrift *Jugend* bezog, die von Georg Hirth und Fritz von Ostini (1861–1927) herausgegeben wurde. Die Gestaltung der *Jugend* spiegelte die Vielfalt der Bestrebungen durch grelle Farbgebungen, Flexibilität in Umbruch und Typographie und ständige Variation des Titelblatts wider. Mit der Gründung der *Münchner Secession* 1892 wurde bereits der erste Schritt für die Überwindung der das künstlerische Leben der bayerischen Hauptstadt bestimmenden Münchner Künstlergenossenschaft gemacht, die zunehmend als restriktiv empfunden wurde und einer freien und internationalen Entwicklung entgegenstand.<sup>13</sup> Der Münchener Jugendstil, dessen Genese durch diesen Befreiungsschlag überhaupt erst ermöglicht wurde, war geprägt von einer Künstlergruppe um Hermann Obrist (1862–1927), Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok (1872–1943), anfangs auch Otto Eckmann (1865–1902), Bru-

<sup>10</sup> Sellner 1992, S. 76, insb. Abb. 70.

<sup>11</sup> Vgl. zu Definition und Abgrenzung des Begriffs des Jugendstils Eschmann 1976, S. 13–18.

<sup>12</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 141–143.

<sup>13</sup> Vgl. Brandhuber 1997, S. 233.

no Paul (1874–1968), August Endell (1871–1925) und dem bereits erwähnten Peter Behrens;<sup>14</sup> entsprechend der weiten und teils fließenden Betätigungsfelder dieser Künstlerpersönlichkeiten existierte eine unhierarchische Relation zwischen freier und angewandter Kunst mit starken Austauschphänomenen, was auch mit dem Anspruch auf die Schaffung eines Gesamtkunstwerks, das die gesamte Lebens- und Wohnwelt einbeziehen und aufeinander abstimmen sollte, korrelierte.<sup>15</sup> Bezeichnend war das bewusst inszenierende Spiel mit der Natur entlehnten, aber verfremdeten und phantastischen Formen, wie Hans Ottomeyer beschreibt: „Faszinierend an der Formenwelt des Münchner Jugendstils waren die freien Assoziationen, denen der Betrachter ausgeliefert blieb, weil die naturgemäße, aber nicht naturgleiche Gestaltungsweise bei jedem ganz andere Erinnerungen und Gedankenverbindungen freisetzte.“<sup>16</sup> Rammert-Götz belegt glaubhaft, dass schon im Jugendstil durch seinen theoretisch fundierten Unterbau und seiner spezifischen Verwendung des Ornaments der Grundstein für spätere abstrakte Wege wie der Malerei des *Blauen Reiters* gelegt wurde.<sup>17</sup>

In den Arbeiten der beiden Hauptprotagonisten des Jugendstilglases Emile Gallé (1846–1904) und Louis Comfort Tiffany (1848–1933), die für die Glasgestaltung um 1900 die stärksten Bezugspunkte darstellten, ist ebenfalls eine Orientierung am Vorbild der Natur und die künstlerische Umsetzung der floralen Motive zu sehen. Gallé beschäftigte sich schon in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit japanischer Keramik und chinesischer Glaskunst und erforschte neben Dekoreinsatz und Formgebung auch die technischen Verfahren des ostasiatischen Kunsthandwerks;<sup>18</sup> sein besonderes Talent lag aber darin, die Impulse aus der Natur und der ostasiatischen Kunst in poetisch wirkende Entwürfe und zugleich innovative Techniken, wie z. B. bei dem 1898 patentierten *Marqueterie-Glas*, umzusetzen.<sup>19</sup> Die mit mehrfachen Überhängen versehenen und mit Schliff und Schnitt stark bearbeiteten Gläser der von Gallé und den Daum frères geprägten Schule von Nancy stehen teils noch dem Gedankengut des *Fin de Siècle* nahe, teils greifen sie schon die Unbeschwertheit des Jugendstils auf.<sup>20</sup>

Tiffany als Gegenpol verzichtete auf solche übertollen Dekore, sondern konzentrierte sich auf die Irisierung bzw. Lüstertechnik, wie bei dem 1894 auf den Markt gebrachten *Favrile-Glas*,<sup>21</sup> das mit seinen schillernden Farben an Libellenflügel, Pfauenfedern und in den Dekoren an Blattadern oder Wellen erinnerte und insofern die im Jugendstil beliebten Naturmotive aufgriff;<sup>22</sup> den Bezugspunkt für diese Gläser stellte die zarte Iris von antiken Stücken dar, v. a. aus der Herstellung Roms und Ägyptens. Auch formal greift Tiffany antike Vorbilder auf, wie z. B. die persischen Rosensprenggefäße, deren spezifische, S-förmige Außenlinie variiert wurde.<sup>23</sup> Ebenso wie Tiffany griffen die Lüstergläser der böhmischen Glashütte Lötz Witwe in Klostermühle mit prächtigen Ornamenten und Kammzugdekoren diese Form des Jugendstils auf. Zahlreiche Erzeugnisse dieser Phase zeichneten sich durch

<sup>14</sup> Vgl. Ottomeyer 1997, S. 9–10.

<sup>15</sup> Vgl. Rammert-Götz 1997, S. 53; siehe auch Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 15.

<sup>16</sup> Ottomeyer 1997, S. 11.

<sup>17</sup> Vgl. Rammert-Götz 1997, S. 62.

<sup>18</sup> Vgl. Hennig 1977, S. 34–35.

<sup>19</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 61–63.

<sup>20</sup> Vgl. zu den Produkten der Gebrüder Auguste (1853–1909) und Antonin Daum (1864–1930) die kurze Beschreibung und v. a. die sehr nützlichen bibliographischen Angaben in Kat. Mus. Berlin 1976, S. 4–12, sowie zu den Gläsern von Emile Gallé ebd., S. 13–26. Siehe auch die Angaben von Helga Hilsch in Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 36–40.

<sup>21</sup> Vgl. Hennig 1977, S. 32.

<sup>22</sup> Vgl. Kat. Mus. Berlin 1976, S. 230–234. Siehe auch Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 42–44.

<sup>23</sup> Vgl. Hennig 1977, S. 33.



einen zunehmenden Grad an Opazität auf, die den grundlegenden Eigenschaften des Glases eigentlich entgegensteht.

Die Produktion in Bayern kann dagegen nicht in die Nähe der *Décadence* gerückt werden, sondern blieb immer einem klaren und frischen Jugendstil verpflichtet. Sellner konstatiert in Bezug auf die Glashütte von Ferdinand von Poschinger in Buchenau: „Wenn viele Gläser aus Buchenau den Einfluß der Ecole de Nancy spüren lassen, ist es immer deren unbeschwerte Richtung gewesen.“<sup>24</sup> Gerade die Glasfabrik Buchenau, für die bereits namhafte Künstler wie Julius Diez (1870–1957) und Karl Schmoll von Eisenwerth (1879–1948) entwarfen,<sup>25</sup> bezog sich mit komplexen, mehrschichtig angelegten Dekoren, die sich etwa der Irisierung, dem Kammzugdekor oder der Ätzung bedienten, auf die internationale Entwicklung. In Oberwieselau wurde dagegen verstärkt Wert auf die vom Ornament weitgehend unabhängige Form gelegt, was sich in der Berufung von z. B. Peter Behrens und Richard Riemerschmid für die Entwürfe spiegelte, in deren Werken die Gestaltung der Form als eigentlicher künstlerischer Vorgang verstanden wurde und deren Formgestaltung und Dekorverständnis sich früh vom reinen Jugendstil emanzipierten.<sup>26</sup>

Theresienthal knüpfte zwar an die Gedanken des Jugendstils an, gelangte aber nicht zu solch spektakulären Form- und Dekorfindungen wie die führenden Glasfabriken der Zeit. Die Fokussierung auf die Gebrauchsfunktion, die in den Kollektionen anderer Hersteller häufig in den Hintergrund rückte, blieb ein markantes Merkmal Theresienthals. So fanden in Theresienthal, anders als bei zahlreichen anderen Herstellern wenig praktikable Gestaltungen, wie gerade bei den häufig überlangen Stängeln von Kelchgläsern,<sup>27</sup> keine Anwendung bzw. wurden noch vor Erscheinen der Preisliste von 1903 wieder aus dem Programm genommen.<sup>28</sup> Die typischen, häufig symbolisch überfrachteten Motive des Jugendstils wurden in den gemalten Dekoren Theresienthals, wie sie sich in den Preislisten, auf erhaltenen Gläsern und in dem Dekor-Musterbuch der Glashütte präsentieren, auf eine relativ oberflächliche Weise übernommen, wie später noch genauer eruiert werden wird. Als bekanntester Entwerfer von Theresienthaler Glas während des Jugendstils wäre Hans Christiansen zu nennen, der zu der Künstlerkolonie der Darmstädter Mathildenhöhe gehörte.

Christiane Sellner betont 1992 in ihrem Überblickswerk zu den Poschinger- und Steigerwaldhütten des Jugendstils, dass eine Forschung über Theresienthal, insbesondere für die Zeit des Jugendstils, erschwert werde durch die Tatsache, dass die Archivalien in Privatbesitz und nicht öffentlich zugänglich seien, und klammert Theresienthal deshalb zumeist aus.<sup>29</sup> Karl-Wilhelm Warthorst beklagt diese zwar gerechtfertigten Hinweise als unnötige Mythologisierung der Glashütte und belegt in seinem Standardwerk zum Theresienthaler Jugendstil, dass eine Forschung durch die Zuordnung der zahlreich erhaltenen Gläser mit Hilfe der beiden vorhandenen Preislisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts möglich ist. Er selbst erhebt mit seiner Arbeit, deren größter Verdienst eben in dieser Gegenüberstel-

<sup>24</sup> Sellner 1992, S. 26.

<sup>25</sup> Vgl. Schack 1979, S. 61.

<sup>26</sup> Vgl. Warthorst 2008 D, S. 103–104.

<sup>27</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 15–16 und Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 15; siehe auch Jentsch 2004, S. 146. Insbesondere die um 1900 entstandenen extrem hohen, teils der Funktionalität völlig entgegenstehenden Entwürfe von Karl Koepping (1848–1914) standen in der zeitgenössischen Kritik: „Noch schlanker als ein Koeppingsches Noli-me-tangere könnte höchstens ein Glasgespinst sein.“ Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 13.

<sup>28</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2002, S. 26.

<sup>29</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 12: Anm. 4, S. 76 und S. 77: Anm. 5.

lung liegt, die jedoch weiterführende Erkenntnisse und Informationen leider nicht einbindet, noch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern erläutert: „Es ist meine Absicht, auf das ‚Gebrauchsglas‘ um 1900 als ‚Kunst‘ hinzuweisen, um so das Interesse der Wissenschaft an dem Gegenstand zu wecken.“<sup>30</sup> Tatsächlich findet das Theresienthaler Glas, das sich besonders der Gebrauchsfunktion widmet, in vielen Standardwerken zum Glas des Jugendstils keine Erwähnung, sondern wird einer allgemeinen Tendenz in der Forschung folgend zugunsten von Gläsern als Zier- und Dekorationsobjekten ausgeblendet.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Warthorst 1996 A, S. 5.

<sup>31</sup> Vgl. z. B. die Auflistung der für den Jugendstil relevanten Hütten in Deutschland bei Helga Hilsch in Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 50–51. Siehe dazu auch die Besprechung von Carl Bruno Heller im Katalog der Darmstädter Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976* von 1976: „Erstaunlich bescheiden nimmt sich das Interesse an der guten Gebrauchsform in Glas und Porzellan wie in Silberarbeiten aus. Bings L’Art Nouveau und Meier Graefes La Maison Moderne hatten dem Jugendstil zwar eigentlich zum Durchbruch verholfen, doch selbst die von Colonna [...] und de Feure [...] entworfenen Services lassen sich in ihrer eleganten Gestaltung und kostbaren Dekoration eher mit Gallé-Gläsern und Lalique-Schmuck vergleichen als mit Arbeiten von Behrens, Magnussen, Christiansen und Riemerschmid.“ Heller 1976, S. 126.

### 7.3. Jugendstilglas aus Theresienthal (1897–1915)

#### 7.3.1. Preislisten III

Die beiden Theresienthaler Preislisten, die die stilistischen Entwicklungen der Jahrhundertwende nachweisen und damit eine wertvolle Quelle bei der Beurteilung des Theresienthaler Jugendstils darstellen, können durch die abgedruckten Erscheinungsjahre zweifelsfrei datiert werden. Die **Preis-Liste über Römer** von 1903 ist jedoch nur als Fragment veröffentlicht.<sup>32</sup> Buse bildet in seiner Serie der Reprints Theresienthaler Preislisten acht Seiten der Illustrationstafeln ab, nämlich die Tafeln I bis VI, XI und XII; das eigentliche Preisverzeichnis, also das Register, bricht nach Tafel VII ab.<sup>33</sup> Im Gegensatz zu den vorhergehenden Preistafeln werden hier wieder unschattierte, lineare Zeichnungen verwendet, die jedes Detail, auch die Dekore und Verzierungen sehr detailliert und genau wiedergeben. Die einzelnen Römer stehen auf einer Linie aufgereiht nebeneinander, wodurch zumindest im Ansatz noch eine räumliche Verortung angedeutet wird. Diese Seiten verdeutlichen das noch immer bestehende Interesse der Kundschaft für die altdeutschen Formen des Späthistorismus, allerdings überwiegen bereits modernere Römerformen,<sup>34</sup> die Elemente der Kelchgläser aufgreifen.

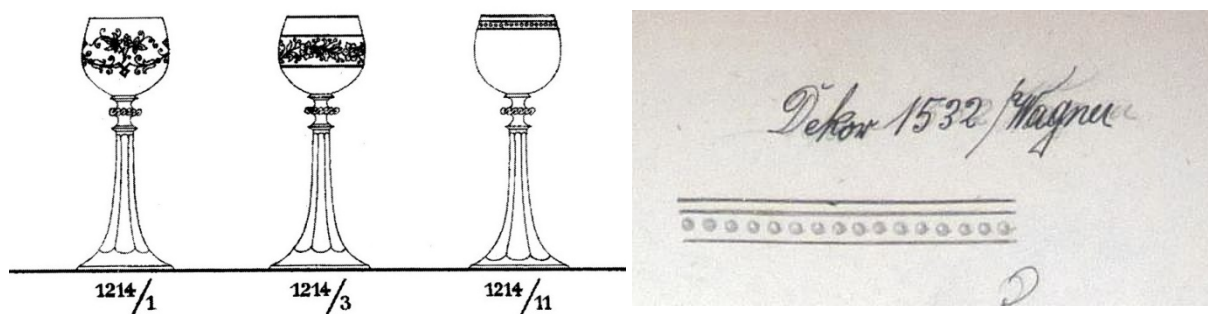


Abb. 127: Römer 214 in drei Varianten aus der Preisliste Theresienthal 1903.

Abb. 128: Dekor 1532, entworfen vermutlich von Josef Wagner, aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

Ein Beispiel für diese Übergangsformen wäre der *Römer 1214*,<sup>35</sup> der von den typischen Attributen des ursprünglichen Römers nur noch die eiförmige Kupa übernimmt und diese mit einem längs geschliffenen, grazil wirkenden Fuß kombiniert. Statt eines zylindrischen Mittelteils finden hier zwei kleinere, übereinandergesetzte Diabolos Verwendung, auf deren Übergangskante ein Zwacklband sitzt. Auf weitere aufgeschmolzene Dekore, die ebenso auf den altdeutschen Stil verweisen würden, wurde zugunsten von feinen Gravuren und Malereien verzichtet, die zumeist Weinlaub, Blumenranken oder Ähnliches darstellen. Die ebenfalls verwandte Gravur 1532 dagegen korrespondiert in der geometrischen Vereinfachung stärker mit den aktuellen Tendenzen. Die Variationen des Römers leben von der

<sup>32</sup> Vgl. Buse 2007 A, S. 80.

<sup>33</sup> Preisliste Theresienthal 1903, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 81–100.

<sup>34</sup> Vgl. Buse 2008, S. 8.

<sup>35</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1903, Taf. V, zitiert nach Buse 2007 A, S. 87 und S. 97.

Kombination von unterschiedlich gefärbtem Glas, z. B. „pistache auf crystal“<sup>36</sup> bei der Variante 1214/5 oder „crystal auf gelbgrün“<sup>37</sup> bei 1214/11. Damit verschiebt sich die in Theresienthal gängige Kombination zweier Farbtöne von der historistischen Unterscheidung zwischen Form und Dekor hin zu der Gegenüberstellung und beidseitigen Absetzung von Kupa und Fuß. Bei dem *Römer* 1214/11 wird die klare Kupa noch von einem Dekorband bekrönt, das mit dem völlig abstrakten Muster – zwei goldfarbene waagrechte Linien, darunter eine gravierte Perlschnur und abschließend erneut eine Goldlinie – an die abstrahierenden Tendenzen des Wiener Sezessionismus erinnert. Der *Römer* 1214 ist damit eine Mischform späthistoristischer und zeitgemäßer Gestaltungselemente und steht exemplarisch für die Neufindung der Glashütte zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Warthorst zeigt in seinem Standardwerk zum Theresienthaler Jugendstil Ausschnitte der Theresienthaler Preisliste von 1903 – mit Zeichnungen von insgesamt nur zwölf Gläsern – aus vier Tafeln, nämlich den Tafeln IX, X, XIV und XV;<sup>38</sup> des Weiteren verweist er auf die weder bei Buse noch bei ihm selbst veröffentlichten Tafeln VIII und XIII.<sup>39</sup> Somit sind der Forschung zwar die Tafeln I bis VI (bei Buse) komplett zugänglich, sämtliche Informationen der Tafeln VII (Register bei Buse), IX, X (Auszüge der Abbildungen bei Warthorst), XI, XII (Abbildungen bei Buse), XIV und XV (ebenfalls Auszüge bei Warthorst) stehen nur teilweise und die der Tafeln VIII und XIII gar nicht zur Verfügung.

Die Zuordnungen zu erhaltenen Gläsern und die Hinweise von Warthorst zeigen aber, dass die von ihm verwendeten Seiten v. a. Römerformen abbilden, die Stängelgläsern formal nahe stehen. Nichtsdestotrotz findet die Bezeichnung des Römers im Sinne eines vom Trinksatz unabhängigen Einzelglases weiterhin Verwendung. Ein besonders interessantes Beispiel für ein solches Weinglas ist der *Römer* 1593, der offenbar nur in der Preisliste von 1903 auf Tafel XV auftaucht,<sup>40</sup> in späteren Preislisten aber keine Erwähnung mehr fand. Die ausgestellte, tulpenförmige Kupa weist eine nur leicht geschwungene Außenlinie auf und geht dafür in relativ steilem Winkel in den Stiel über; der mittig leicht gebauchte Stängel erinnert darin fern an die Entwürfe von Behrens. Das gemalte, mit zarten Goldlinien gefasste *Dekor* 1735 zeigt zentral eine rote Blüte, deren Mitte aus einem goldenen, nicht mit Farbe gefüllten Kreis besteht, um den sich symmetrisch die acht Blütenblätter anordnen. Seitlich von der Blüte schließen sich achsensymmetrisch aufgebaut grazile, goldfarbene Ranken mit grünen, länglichen Blättern und jeweils drei grauen Knospen an. Auf der bei Warthorst abgebildeten Photographie leider nur zu erahnen sind die beiden kleineren, wahrscheinlich blauen Blüten, die in der Mitte der Ranken und damit genau auf der Glasaußenlinie sitzen. Die Farben der verschiedenen Blütenteile sind jeweils in zwei Farbtönen leicht modelliert. Das Muster ist offensichtlich zweiteilig, wiederholt sich also spiegelbildlich auf der Rückseite der Kupa, so dass sich die einzelnen Elemente direkt gegenüberstehen und es zu keinem unschönen Kreuzeffekt kommt.

Ein mit derselben Nummer versehenes Dekor findet sich in dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch. Die Zeichnung, bei der die blau-weiße Blüte mittig angeordnet ist, verdeutlicht den prinzipiellen Aufbau des Ornaments und zeigt die Schönheit der Linienführung um die kleineren blauen Blüten. Ein auffälli-

<sup>36</sup> Preisliste Theresienthal 1903, Reg., zitiert nach Buse 2007 A, S. 97.

<sup>37</sup> Preisliste Theresienthal 1903, Reg., zitiert nach Buse 2007 A, S. 97.

<sup>38</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1903, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 15: Abb. 6–8.

<sup>39</sup> Vgl. z. B. Warthorst 1996 A, S. 29: Anm. 1 und S. 36: Anm. 2.

<sup>40</sup> Diese Information wird ausschließlich zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 60.

ger Unterschied liegt auch in der Farbgestaltung der Blüten: Die Blütenblätter sind in der ausgeführten Variante in einem kräftigen Rot gehalten, das zur Blütenmitte hin in einen abgetönten Rosaton wechselt. In der Zeichnung dagegen verlaufen die Farben umgekehrt, nämlich innen rot bzw. blau und außen weiß. Auch die Knospen sind hier nicht grau sondern vielmehr weiß gestaltet und zeigen nur einen kleinen Körperschatten in rot bzw. blau. Die Form der Knospen ist in der ausgeführten Malerei leicht spitz zulaufend, im Musterbuch gezeichnet dagegen kugelrund. Die Festlegung auf eine stärkere Farbigkeit ist nachvollziehbar, da sich das Dekor so besser von dem klaren Material des Römers abhebt.



Abb. 129: *Dekor 1735* aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

Abb. 130: *Römer 1593* mit *Dekor 1735*, 23,2 cm hoch, um 1902, Privatsammlung.



Es lassen sich also kleinere Unterschiede feststellen, die zeigen, dass die Dekore im Musterbuch nicht absolut verbindliche Vorgaben darstellten, sondern bei der Umsetzung ein gewisser, wenn auch nicht großer Spielraum offen stand. Die Datierung des Formentwurfs des *Römers 1593* durch Warthorst auf um 1902 basiert auf rechnerischen Überlegungen zu den Formnummern;<sup>41</sup> sie muss aber nicht mit der Entstehung des Dekorentwurfs übereinstimmen, der vor oder nach dem Entwurf der Form entstanden sein kann. Da die Dekornummer 1735 aber laut Warthorst ebenfalls in der Preisliste von 1903 aufgeführt wird, kann eine Datierung des Blütenornaments auf vor 1903 festgehalten werden.

Die Theresienthaler Preisliste von 1907 namens **Theresienthaler Crystalglasfabrik. Preisliste I: Römer. Preisliste II: Bierseidel. Preisliste III: Bowlensätze, Biersätze, Weinsätze, Likörsätze, Gläsergarnituren. Preisliste IV: Pokale und Porterschalen, Becher, Einzelne Kelche und Bowlengläser, Einzelne Sektkelche, Einzelne Likörgläser, usw.** ist ein umfangreicherer Katalog, der in vier Bereiche untergliedert ist. Aus dem ersten Teil zu den Römern<sup>42</sup> und dem dritten Teil zu den Trinksätzen<sup>43</sup> wurden von Warthorst und Buse zahlreiche Seiten veröffentlicht; dagegen blieben der

<sup>41</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 28.

<sup>42</sup> Preisliste Theresienthal 1907, Teil I, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 17–27: Abb. 9–18 und Buse 2007 A, S. 103–118.

<sup>43</sup> Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 106: Abb. 92, S. 108: Abb. 94, S. 110: Abb. 95, S. 112: Abb. 96, S. 114: Abb. 97, S. 116: Abb. 99, S. 118: Abb. 100, S. 120: Abb. 101, S. 122: Abb. 102, S. 124: Abb. 103,

vierte Teil zu Pokalen und Einzelgläsern (mit nur einer veröffentlichten Tafel)<sup>44</sup> und der zweite, nicht publizierte Teil zu den Bierseideln weitgehend unberücksichtigt. Die Illustrationen sind wiederum sehr klar und detailliert, kommen nun aber ohne eine horizontale Linie als Andeutung des Raumes aus. Somit ist auch in der Gestaltung des Katalogs eine Fokussierung auf die Form und deren Außenlinie sichtbar. Für sämtliche Bereiche lässt sich in dieser Preisliste eine Konzentration auf die Funktionalität der Gläser feststellen; in Theresienthal fanden weder in Form noch im Dekor extreme technische oder formale Experimente statt wie z. B. zeitgleich bei Lütz Witwe oder Buchenau. Im Bereich des Dekors wurden zwar in geringem Maße noch warm aufgelegte Verzierungen angewandt, zumeist in Form von gedrehten Stielen und aufgelegten Tropfen oder Nuppen, wie z. B. beim *Römer 1831* mit rosafarbenen, aufgeschmolzenen Platten, die von einem rechtwinklig, an die Dekore der Wiener Sezession erinnernden Goldornament umfassen werden.<sup>45</sup>



Abb. 131: *Römer 1831* mit rosa Platten und Golddekor, 20,6 cm hoch, um 1906, Privatsammlung.

Abb. 132: *Römer 1831* aus der Preisliste Theresienthal 1907.

Dominant waren aber die gemalten bzw. goldverzierten Dekore, neben die noch der Schliff und Gravur als Veredelungsarten traten. In den gemalten Dekorationen finden sich sowohl Bezugnahmen zum dynamisch-floralen Jugendstil, wie etwa bei den beliebten Römern oder Kelchgläsern, bei denen der Kelch eine stilisierte Blüte bildet,<sup>46</sup> die später noch detaillierter analysiert werden sollen, als auch immer wieder zu dem abstrahierenden Stil der Wiener Sezession, der sich zeitgleich auch in Dekoren der Regenhütte bemerkbar machte.<sup>47</sup> Eine beliebte Malerei war das Theresienthaler *Dekor 1972*, das rechtwinklige, lineare Goldornamente mit geschwungenen Bändern und Lorbeergirlanden verbindet. Das Dekor ist sowohl appliziert auf erhaltenen Gläsern,<sup>48</sup> als auch in der Preisliste<sup>49</sup> und dem Dekor-Musterbuch der Glashütte nachweisbar; es existieren aber auch zahlreiche ähnliche Ornamente auf Theresienthaler Erzeugnissen, die den Grundgedanken des Motivs – an Mäander erinnernde Linien kombiniert mit Girlanden oder Bändern – variieren.

S. 126: Abb. 105, S. 130: Abb. 107, S. 132: Abb. 108, S. 134: Abb. 109, S. 136: Abb. 110, S. 141: Abb. 113, S. 143: Abb. 115, S. 145: Abb. 117 und S. 147: Abb. 119 sowie Buse 2007 A, S. 119–124.

<sup>44</sup> Preisliste Theresienthal 1907, Teil IV, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 102: Abb. 90.

<sup>45</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 88, sowie Preisliste Theresienthal 1907, Teil I, Taf. XIX, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 112 und S. 116. Siehe auch den *Römer 1765* mit grünen Platten auf derselben Tafel.

<sup>46</sup> Vgl. z. B. Warthorst 1996 A, S. 64 und S. 65: Abb. 54.

<sup>47</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 134–135.

<sup>48</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 87: Abb. 77.

<sup>49</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1907, Teil I, Taf. IX, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 112.



Abb. 133: *Dekor 1972* aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

Abb. 134: *Römer 1847* mit *Dekor 1972*, 20,3 cm hoch, um 1906, Düsseldorf Kunstmuseum.



Der Einfluss des ostasiatischen Kunstgewerbes zeigt sich im Theresienthaler Glas nur marginal; der einzige Hinweis mit einer Auseinandersetzung der japanischen Kunst findet sich in der vorliegenden Preisliste von 1907 bei mit „Japo I“ und „Japo II“ bezeichneten Schliffdekoren, die auf die Römer der Formen 1640, 1835 und 1907 appliziert wurden.<sup>50</sup> Es handelt sich dabei um geradlinige Schliffbänder, die in wiederkehrende quaderförmige Einzelelemente unterteilt werden, die wiederum mit parallel angeordneten, gebogenen Schlifflinien – ähnlich konzentrischen Kreisen – völlig ausgefüllt sind. Das geometrisierende Dekor drückt zwar eine gewisse Schlichtheit aus, die mit japanischen Dekoren in Zusammenhang gebracht werden könnte; allerdings wurde das ostasiatische Gedankengut hier nur sehr oberflächlich umgesetzt. Entsprechend kann von keiner relevanten Einflussnahme ausgegangen werden.

Die bei Buse abgebildeten beiden Tafeln mit Likörservicen aus dem dritten Teil der Preisliste zeigen die umfangreichen gestalterischen Möglichkeiten der Glashütte zu Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>51</sup> Einerseits sind hier zwei erfolgreiche Designs weiter fortgeführt worden, nämlich das *Service 494*, das mit seinen verkleinerten Römerformen, den Rosetten und dem Rankenwerk noch altdeutsche Stilmitel aufweist, und das *Service 543* mit zierlichen, an das Rokoko erinnernden Kelchformen. In identischer Form und handschriftlich versehen mit derselben Formnummer tauchen diese beiden Sets bereits in der Preisliste von ca. 1888–1890 auf.<sup>52</sup> Es werden aber auch sachliche Formen mit geradlinigen Likörbechern, dekoriert mit für die Zeit typisch stilisierten Blumendarstellungen ebenso wie mit national geprägtem Reichsadlermotiv, angeboten, wie bei dem *Service 1145*. Diese stehen unvermittelt neben kantigen, formal futuristisch wirkenden und breit geschliffenen Gläsern, wie beim *Likörser-*

<sup>50</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1907, Teil I, Taf. XXI und Reg., zitiert nach Buse 2007 A, S. 114–117.

<sup>51</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 121–122.

<sup>52</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 35: Nr. 4–6 und Nr. 12, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 44 und S. 46.



vice 1116. Mit den Illustrationen dieser beiden Tafeln offenbart sich die ganze Bandbreite und gestalterische Vielfalt der möglichen Gestaltungswege um 1900. Theresienthal stellte sich damit als ein Unternehmen dar, das sein Gesamtprogramm nicht etwa einer utopistischen Vision verschrieb, die vielleicht die bürgerlichen Schichten noch nicht durchdrungen haben und möglicherweise ein kaufmännisches Risiko bergen könnte, sondern als ein Hersteller, der das lieferte, was gewünscht war. Man orientierte sich zwar an Gestaltungswegen, die zeitgenössische Künstler und Kunsttheoretiker propagierten, die letzte Instanz stellten für Theresienthal aber die Gebrauchsfunktion und der Geschmack der Käufer dar. Damit stand Theresienthal gegen die internationale Tendenz, Glasprodukte als reine Zier- und Schauobjekte zu verstehen, die nicht einmal theoretisch der Funktion offenstehen.<sup>53</sup> Dies schloss aber, wie im weiteren Verlauf des Kapitels erörtert werden wird, weder die Zusammenarbeit mit Jugendstilkünstlern noch das Aufgreifen aktueller Tendenzen aus. Wahrscheinlich fanden die Impulse des Jugendstils erst nach der Jahrhundertwende und damit zu einem relativ späten, dafür aber, wirtschaftlich gesehen, nicht mehr riskanten Zeitpunkt Eingang in die Theresienthaler Produktion. Sicherlich machte eben diese rationale Strategie den Erfolg der Glashütte, deren Image nicht untrennbar mit einem spezifischen Stil verbunden war und die deshalb weniger auf ein Schema festgelegt war als andere Glashütten, im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts aus.

### 7.3.2. Suche nach Entwerfern III – E. Poschinger / Hohlwein / Hajduck

Nach 1900 änderte sich im kunsthandwerklichen Bereich das Verhältnis zwischen ausführender Industrie oder Manufaktur und Entwerfer völlig. Anders als im 19. Jahrhundert wurden nun externe Künstler oder Kunsthandwerker mit der Entwurfsarbeit beauftragt; Sellner beschreibt die Situation folgendermaßen:

Zuvor waren Entwurfertalente vom Glashüttenamen vereinnahmt worden, nach 1900 hingegen trugen die Hütten ihre Entwerfernamen vor sich her wie ein Aushängeschild. Der Entwerfer, den es im fachbegrenzten Rahmen immer gegeben hatte, löste sich nun, künstlerisch ausgebildet, aus der Anonymität der Fabrik und begann sich mit seinem gesellschaftlichen Aufstieg allerdings [...] auch zunehmend über das Material zu erheben, das heißt, vorrangiger als die Beschäftigung mit dem Material wurde ihm die Beschäftigung mit der Form, dem Entwurf an sich.<sup>54</sup>

Die hier beschriebene Loslösung des Entwurfs von dem spezifischen Material ermöglichte aber erst das im Jugendstil angestrebte Gesamtkunstwerk, das eine Grundidee in unterschiedliche Materialien transportieren sollte, um die Wohn- und Lebenswelt ganz zu durchdringen. Es war typisch für die Entwicklung des Kunstgewerbes zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dass die Künstler sich nicht auf einen einzelnen Bereich festlegten. Insofern kann nicht mehr von einem nur auf die Konzeption von Glas beschränkten Entwerfer, der mit den Feinheiten des Werkstoffs und den durch die Produktionsprozesse auferlegten Beschränkungen des Formentwurfs genaustens vertraut war, ausgegangen werden. Für Theresienthal ist einerseits nicht belegt, in welchem Rahmen auf externe Entwerfer oder Musterzeichner zurückgegriffen wurde, andererseits ist die Rolle, die die Familie von Poschinger spiel-

<sup>53</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 15–16.

<sup>54</sup> Sellner 1992, S. 83.



te, völlig unklar. Henriette von Poschinger war beim erstmaligen Erscheinen der Zeitschrift *Jugend* 52 Jahre alt, ein Alter, in dem sie durchaus noch aktuelle Tendenzen hätte aufgreifen können. Geht man davon aus, dass Theresienthal um 1900 erste Gläser im Jugendstil auf den Markt bringt, hätte Henriette von Poschinger bis zu ihrem Tod noch einige Jahre lang mitwirken können. Es ist allerdings nicht nachweisbar, inwiefern sie oder auch ihr Mann Michael von Poschinger nach dessen Ausscheiden aus der Betriebsleitung noch in firmeninterne Prozesse und Entscheidungen eingebunden waren. Ebenso kann ein aktives Einwirken von **Egon von Poschinger sen.**, der die Glashütte zwischen 1897 und 1915 führte, weder festgestellt, noch ausgeschlossen werden. Da in zeitgenössischen Quellen aber die Relevanz Egon von Poschingers in Bezug auf die Entwürfe keine Erwähnung findet, ist anzunehmen, dass er sich auf die kaufmännischen Aufgaben konzentrierte. Bruno Mauder, der ja bereits ab 1910 die Glasfachschule in Zwiesel leitete und wahrscheinlich einen gewissen Einblick in die internen Zuständigkeiten in der Glashütte hatte, beschreibt die Phase unter Egon von Poschinger folgendermaßen: „Die Güte der Theresienthaler Gläser war nicht nur im eigenen Lande bekannt; eine besonders starke Verbindung hatte das Haus mit dem Auslande angebahnt.“<sup>55</sup> Tatsächlich wird der Export, insbesondere der interkontinentale nach den USA und Südamerika, aber auch nach Südafrika, ausgeweitet, wodurch Theresienthal erstmals als international agierendes Unternehmen auftritt.<sup>56</sup> Das Bewusstsein für die Wichtigkeit der Erschließung neuer Märkte kann als der Verdienst Poschingers angesehen werden; sicherlich traf er auch die maßgeblichen Entscheidungen für das stilistische Konzept der Glashütte. Von eigenhändischen Entwürfen kann aber angesichts der derzeitigen Quellenlage nicht ausgegangen werden.

Neben Henriette von Poschinger als potentielle Entwerferin auch des Jugendstils fallen in der Sekundärliteratur auch die Namen von Hans Christiansen, Ludwig Hohlwein und August Hajduck.<sup>57</sup> Mauder konstatiert dazu lediglich „Die modernen Bahnen wurden ebenfalls beschritten, und eine Reihe von Künstlern hat dort ihre im neuzeitlichen Geiste entstandenen Gläser anfertigen lassen.“<sup>58</sup> Unter den Genannten ist **Hans Christiansen** sicherlich der Namhafteste, weshalb ihm in der vorliegenden Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Die Arbeiten Christiansens waren auch in Theresienthal ein Begriff, da er das Erscheinungsbild der Münchener Zeitschrift *Jugend* mit seinen Illustrationen maßgeblich prägte. Es ist jedoch unklar, wie die Kontaktaufnahme und die Beauftragung Christiansens genau ablief.

**Ludwig Hohlwein** (1874–1949), der in München Architektur studiert hatte, war ab Ende des 19. Jahrhunderts erfolgreich als Gebrauchsgraphiker für die Reklamekunst tätig.<sup>59</sup> Von Hohlwein sind verschiedene karikatureske Motive auf Theresienthaler Gläsern belegt, die in einem von der Theresienthaler Niederlage Eduard Raus um 1900 veröffentlichten Katalog unter der Rubrik *Humoristische Karikatureservice* angeboten wurden.<sup>60</sup> Wie Buse ebenfalls schlussfolgert, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass der damalige Inhaber Karl Rau direkt als Auftraggeber für die Entwürfe fun-

<sup>55</sup> Mauder 1928 B, S. 595.

<sup>56</sup> Vgl. Buse 2007 A, S. 10.

<sup>57</sup> Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 96; siehe auch Rankl 1980, S. 86 und Holl und Steckbauer 1976, S. 86. Die Zusammenhänge mit den ebenfalls häufig erwähnten Künstlern Jean Beck und Bruno Mauder selbst werden im nächsten Kapitel zur frühen Moderne besprochen.

<sup>58</sup> Mauder 1928 B, S. 595.

<sup>59</sup> Vgl. auch Hartmann 1997, S. 645.

<sup>60</sup> Vgl. Katalog Eduard Rau, zitiert nach: Buse: *Gläser nach Entwürfen von Ludwig Hohlwein*, a. a. O.

gierte, für den dann Theresienthal in Kommission die bemalten Gläser herstellte;<sup>61</sup> genau genommen, entwarf Hohlwein also für Rau und nicht für Theresienthal. Die Preisliste definiert das Glas, auf dem die Dekore Hohlweins – „über 150 verschiedene Sujets“ – appliziert werden, näher: „Blasiges weisses Glas mit Schlieren, antiker Charakter.“<sup>62</sup> Die Formen waren zylindrisch, auf jeden Fall aber simpel gestaltet. Hohlwein lieferte mit seinen Designs auch einen Beitrag zu der sogenannten Kunststadtdiskussion ab 1901, in der die Stellung Münchens angesichts innovativerer Kunstszenen anderer Städte thematisiert wurde.<sup>63</sup> Hohlwein entwarf ein ironisches Münchner Kindl-Dekor mit dem Motto *Gruss aus der niedergehenden Kunststadt*, zunächst für ein Service, eine Glaskanne und sechs zugehörige Becher. Dieses kann laut eines Katalogs zu einer Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, in der die Münchener Wappenfigur thematisiert wurde, auf um 1904 datiert werden.<sup>64</sup> Die Preisliste von Eduard Rau wird wohl ähnlich zu verorten sein. Florian Dering und Sandra Uhrig beschreiben weiter, wie das Münchner Kindl Hohlweins, „das um das ausgeschüttete Bier trauert, bekümmert den Bierkrug hält oder mit der Palette unter dem Arm den künstlerischen Niedergang seiner Stadt beklagt“, <sup>65</sup> sich als Motiv immer weiter verselbstständigt. Das klassische Motiv des Münchner Kindls ohne den karikaturesken Zug war bereits während des Historismus in Theresienthal beliebt.<sup>66</sup>



Abb. 135: Service *Gruss aus der niedergehenden Kunststadt*, entworfen von Ludwig Hohlwein, hergestellt von Theresienthal, um 1904.

Durch die Preisliste von Rau sind zahlreiche weitere Dekore Hohlweins nachzuweisen, wie das Waidmannsheilservice oder Studenten-Becher, die ebenfalls einen ironischen Unterton aufweisen.<sup>67</sup> Bei den Entwürfen Hohlweins lag das Augenmerk weniger auf der Form oder Gestaltung des Glases

<sup>61</sup> Vgl. Buse: *Gläser nach Entwürfen von Ludwig Hohlwein*, a. a. O.

<sup>62</sup> Katalog Eduard Rau, zitiert nach: Buse: *Gläser nach Entwürfen von Ludwig Hohlwein*, a. a. O.

<sup>63</sup> Vgl. Büttner, Frank: *Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt*, in: *zeitenblicke*, Jg. 5, 2006, Nr. 2: *Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung*, URL: [http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner/index_html), URN: urn:nbn:de:0009-9-5617, Absatz 1, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>64</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1999, S. 180; siehe auch S. 158: Abb. 350 und S. 271: Kat. Nr. 538.

<sup>65</sup> Kat. Ausst. München 1999, S. 180.

<sup>66</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1999, S. 180: Abb. 391 und S. 276: Kat. Nr. 622; siehe auch ebd. Kat. Nr. 626. Im *Corning Museum of Glass* befinden sich ebenfalls historistische Theresienthaler Gläser mit Motiven des Münchner Kindls: Accession Numbers 2001.3.130, 2001.3.157 D, 2001.3.160 und 2001.3.186; für Abbildungen der Objekte siehe die Online-Datenbank des Museums, in: <http://www.cmog.org/collection/search>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>67</sup> Vgl. Struß 1998, S. 202: Abb. oben.

als auf der humoristischen Aussage. Leopold Gmelin bestätigt dies in seiner Beschreibung dieser Gläser anlässlich der Nürnberger Ausstellung von 1906 folgendermaßen:

Die Theresienthalerhütte in Zwiesel hat sich allerdings diesmal zurückgehalten, nur ihr Münchener Vertreter Eduard Rau hat wenigstens eine große Reihe seiner nach Entwürfen von Ludwig Hohlwein und August Hajduck u. a. gemalte Gläser ausgestellt, die es namentlich auf eine humoristische Wirkung abgesehen haben, die sich auf die Schlagworte Bier, Alpenser, Kind, Student, Sport etc. stützt.<sup>68</sup>

Eine weitere zeitgenössische Kritik von Ernst Tiedt findet zu den Malereien nach Hohlweins Entwürfen noch eindeutiger Worte:

So lustig sich die vielfach an den *Simplicissimus* gemahnenden Darstellungen auch präsentieren, auf die Dauer wird man den Anblick dieser Karikaturen doch kaum ertragen können. Freilich finden wir auch manches wirklich dekorative Stück, so z. B. einen Hummer, der sich namentlich auf grünem Glase sehr hübsch ausnimmt.<sup>69</sup>

Trotz der tatsächlich unverkennbaren Anleihen an die Münchener Zeitschrift *Simplicissimus* wird die Ästhetik der Gläser hier deutlich angegriffen. Lediglich dekorative und wohl ohne satirische Aussage auskommende Malereien werden von Tiedt akzeptiert. Da diese Dekorationskonzepte aber keine Relevanz für den in der vorliegenden Arbeit thematisierten, kunsthistorischen Kontext des Kunstgewerbes aufweisen, kann auf eine weitere Berücksichtigung der Arbeiten Hohlweins verzichtet werden.

Der bereits erwähnte **August Hajduck** (1880– nach 1918), der ursprünglich aus Österreich-Ungarn stammte, hatte sich 1900 in München bereits in der Akademie der Bildenden Künste im Fach Malerei angemeldet, sich aber noch vor seinem Eintritt für eine Ausbildung als Bildhauer entschlossen.<sup>70</sup> Bekannt ist er allerdings als Grafiker und Illustrator, insbesondere von Werbeplakaten; z. B. stammen die ersten großformatigen Werbeanzeigen für das 1907 eröffnete *KadeWe*, dem *Kaufhaus des Westens* in Berlin von ihm. Hajduck arbeitete auch für das Warenhaus *Oberpollinger* in München. Seine Illustrationen für Reklamezwecke weisen tatsächlich häufig einen karikaturesken Aspekt auf, während seine graphischen Schriftgestaltungen, ebenso wie die Dekorleisten an die rechtwinkligen Ornamente des Wiener Sezessionismus erinnern. Während Hajduck für Eduard Rau offenbar ebenso wie Hohlwein figürliche, humoristische Dekore entwarf, wie Gmelin in der bereits zitierten Textstelle andeutet, beschreibt Sellner, dass auch die sachlich-graphische Komponente im Werk Hajducks eine Umsetzung auf Theresienthaler Gläsern fand. Die Kollektion Theresienthals wurde laut Sellner „[...] ergänzt durch Gebrauchsformen und Verzierungen im Stil der Wiener Sezession, bei denen quadratische Gestaltungselemente ebenso eine dominierende Rolle spielten wie markierte Farbkontraste. Der Münchener Künstler Hajduck hat um 1906 derartig strenge Theresienthaler Gläser entworfen.“<sup>71</sup> Da keine Beispiele solcher Gläser nach Entwürfen Hajducks bekannt sind, speisen sich die Informationen aus der bereits im Zusammenhang mit Hohlwein zitierten Besprechung von Tiedt; dieser geht detaillierter als

<sup>68</sup> Gmelin 1906, S. 350.

<sup>69</sup> Tiedt 1906 A, S. 1242.

<sup>70</sup> Vgl. Matrikelbuch III (1884–1920) der Akademie der Bildenden Künste in München, zitiert nach: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1884-1920/jahr\\_1900/matrikel-02137](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1884-1920/jahr_1900/matrikel-02137), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>71</sup> Sellner 1995, S. 50.

Gmelin auf die bei der Nürnberger *Jubiläums-Ausstellung* gezeigten Stücke ein, weshalb die Passage hier wiedergegeben wird:

Die kunstgewerbliche En gros–Abteilung der Theresienthaler Kristallglasniederlage von Eduard Rau in München bringt Luxusglasmalereien nach Entwürfen Münchener Künstler, darunter Hohlwein und Hajduck. [...] Ob das ganz aus Glas bestehende Waschservice, von Hajduck nach Wiener Art dekoriert, Käufer finden wird, erscheint uns noch recht ungewiß. An Wien erinnert auch eine ganz geradlinige Bowle mit ebensolchen Gläsern, deren Verzierung aus einem breiten Bande von zwei Reihen gegen einander versetzter Quadrate besteht. Als Henkel der Gläser dienen gleichfalls schwarze Vollquadrate. Auch das sind Stücke, die nur eine nahezu krankhafte Sucht nach immer Neuem entstehen lassen.<sup>72</sup>

Die harsche Kritik an den Gläsern nach Hajducks Entwürfen, die hier formuliert wird, gilt weniger der deutlichen Orientierung an das Dekorverständnis der Wiener Sezessionisten als einer offensichtlichen Missachtung der Funktion. Zunächst wird einem Waschservice, also einer Waschschiüssel mit zugehörigem Wasserkrug, die geringe Eignung des Materials Glas für einen Gegenstand vorgeworfen, der einer täglichen und relativ groben Behandlung ausgesetzt ist. An dem Bowlenservice dagegen wird weder die sachliche Form noch das geometrisierende, offenbar in Schwarzlotmalerei gestaltete Dekor angegriffen, sondern in erster Linie die ungenügende Praktikabilität der Griffe als „Vollquadrate“, die eben keine Öffnung für eine bessere Griffbarkeit besitzen. Die Entwürfe Hajducks wiesen also einen Mangel an Funktionalität auf, der sich sicherlich darauf zurückführen lässt, dass Hajduck als üblicherweise zweidimensional gestaltender Entwerfer nicht mit den Voraussetzungen des Materials und den Anforderungen an eine dreidimensionale und zweckmäßige Gestaltung vertraut war. Es ist angesichts der großen Kritik und der Defizite der Entwürfe nicht von einer tieferen Zusammenarbeit zwischen Hajduck und Rau bzw. Theresienthal auszugehen.

### 7.3.3. Theresienthaler Glas im Jugendstil

Zwischen dem Erscheinen der Nachtragspreisliste von ca. 1896 und dem der Preisliste von 1903 wurden in Theresienthal – sicherlich eingeleitet durch die Übernahme von Egon von Poschinger ab 1897 – neue Wege beschritten; man öffnete sich der neuen Stilrichtung und Modewelle und es fand eine „partielle Umorientierung“<sup>73</sup> statt. Dies geschah im Vergleich zu anderen Glasherstellern relativ spät, fast schon zu spät, da schon in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts erste Kritik an dem neuen Stil aufkam. Das Ende der höchsten Blütezeit des Jugendstils ist ca. 1902 zu verzeichnen, also noch vor Erscheinen der Theresienthaler Preisliste von 1903, die zudem noch zahlreiche späthistoristische Entwürfe beinhaltete. Gerade bei den Gläsern, die den Übergang von Späthistorismus zum Jugendstil markieren, ist offensichtlich, dass der Jugendstil trotz des ungestümen Absetzens von dem Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts dennoch auf dessen Errungenschaften zurückgreift. Beim Jugendstilglas im Allgemeinen ist dies insbesondere auf dem Bereich der Herstellungsverfahren zu vermerken und gilt ebenso für die dem Historismus verwandte Orientierung an früheren Gestaltungslösungen:

<sup>72</sup> Tiedt 1906 A, S. 1242.

<sup>73</sup> Sellner 1995, S. 50.

Deutlich wird, daß der Jugendstil zahlreiche technische Entwicklungen des Historismus übernimmt – die Iris der antikisierenden Gläser, die gezackten und umsponnenen Fäden der altdeutschen Gläser, die Emailtechnik der altdeutschen Gläser usw. – doch sie ohne deren historischen Zusammenhang verwendet. Neben diesen Aufnahmen und Umwandlungen von Dingen aus dem Historismus gibt es neu hergestellte Bezüge zu Vorangegangenen, wie etwa zum Biedermeier und zum Rokoko. Weiterhin finden wir eine breite geistige Aufnahme der ostasiatischen Kultur (China, Japan), die schon durch die Beteiligung dieser Länder an Weltausstellungen im Historismus anfang und vorbereitet wurde.<sup>74</sup>

Das Kunstgewerbe des Jugendstils bezog seine Einflüsse ebenso wie während des Historismus aus vergangenen Epochen und fremden Kulturen, gelangte dabei aber aufgrund der innovativen Konzeption zu gänzlich unerwarteten Gestaltungsweisen. Gerade in Theresienthal geschah keine völlige oder abrupte Abkehr von den für die Glashütte spezifischen Stilmitteln, wie der weiterhin im Fokus stehenden Emailmalerei und den warm aufgelegten Verzierungen, wie sie beispielsweise noch bei dem Jugendstilrömer 1526<sup>75</sup> oder dem Dekor *Liane* auftreten. Auch der Römer 1579 mit *gelbgrünen Tränen*<sup>76</sup> ist ein besonders apartes Beispiel dafür, wie historistische Gestaltungsmittel sich mit einer zeitgemäßen Formgebung harmonisch verbanden. Dieses Festhalten am Dekor zeichnete aber nicht nur die Entwicklung in Theresienthal aus. Obwohl im Augenmerk der Jugendstilkünstler zum ersten Mal die Dimension der Form als eigenes gestalterisches Mittel erfasst wurde und funktional orientierte Entwürfe aufkamen, waren die meisten Gläser des Jugendstils – und im Allgemeinen das Glas um 1900 – dennoch nicht undekoriert, wie auch bei Christiansens Entwürfen für Theresienthal.

Glaubt man dem Verdikt der Forschung, so war das Glas der Entwerfer ursprünglich schmucklos. Dieser immer wieder vorgetragenen Behauptung steht allerdings eine Fülle teilweise üppig dekorierte Stengelgläser gegenüber. Nur ganz wenige Künstler verzichteten konsequent auf die Dekoration.<sup>77</sup>

Häufig wird diese, hier von Neuner-Warthorst auf den Punkt gebrachte Tatsache in der Wahrnehmung der Forschung vernachlässigt und die Situation vielmehr so interpretiert, als wären die konservativen Hersteller noch dem Dekor verhaftet gewesen, während die progressiven Künstler nur die reine Form ohne Ornament anstrebten.<sup>78</sup> Diese Darstellung vereinfacht die Problematik aber auf eine ungenaue Weise.<sup>79</sup> Gerade in Theresienthal war zunehmend ein Verschmelzen von Form und Dekor zu vermerken, wie bei den beliebten Blütenmotiven, die die Kuppe des Glases als Blütenkelch denken. „Typisch für Theresienthal sind die Reihen farbig bemalter hochstieliger Likörgläser, deren Formen in Einklang mit dem Dekor den Habitus einer Blume nachempfinden.“<sup>80</sup> Das Dekor ging hier mit der Form und dem Material eine Symbiose ein, bei der die einzelnen Elemente nicht voneinander getrennt werden konnten, ohne den Grundgedanken zu schmälern. An diesem Beispiel zeigt sich am augenfälligsten das gegenüber dem Historismus, der die Ornamente willkürlich und austauschbar auf verschiedene Formen platzierte, völlig differente Verständnis der Formgestaltung. Während die Emailmalerei um

<sup>74</sup> Hennig 1977, S. 30.

<sup>75</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1903, Taf. X, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 15: Abb. 7; siehe auch ebd., S. 48: Abb. 38.

<sup>76</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1903, Taf. XIV, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 57: Anm. 1–2; siehe auch ebd., Abb. 47.

<sup>77</sup> Neuner-Warthorst 2002, S. 28.

<sup>78</sup> Vgl. Warthorst 1995, S. 106.

<sup>79</sup> Vgl. Warthorst 1995, S. 106.

<sup>80</sup> Sellner 1995, S. 50.

1900 noch immer den zentralen Bestandteil in der Theresienthaler Dekorationsweise darstellte, war nach 1910 eine Hinwendung zur Gravur und zum Schliff zu vermerken, die sich immer stärker in den Vordergrund schoben.<sup>81</sup> Seitdem und noch bis heute andauernd spielte die Emailmalerei eine untergeordnete Rolle in den Produktlinien der Glashütte.

Die zweifellos in den meisten Glasfabriken beliebteste und für den Jugendstil signifikante Veredelungstechnik war die Irisierung. In den Preislisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts finden sich keine Hinweise auf angebotene Irisierungen; auch die erhaltenen, Theresienthal zuzuordnenden Gläser weisen keinen Lüster auf. Einige Objekte des Glasmuseums Theresienthal zeigen diese Technik, jedoch ist die Provenienz dieser Gläser nicht zweifelsfrei gesichert. Nichtsdestotrotz ist in der Sekundärliteratur immer wieder zu lesen, dass in Theresienthal irisierte Gläser hergestellt worden seien.<sup>82</sup> Schon Pazaurek erwähnt, dass man in Theresienthal „um 1900, unter dem Einfluß der benachbarten Böhmerwaldhütten, dazu übergegangen war, neben Gläsern für Tafelservice mit Bemalung und aufgeschmolzenen farbigen Punkten überfanges und irisiertes Glas herzustellen.“<sup>83</sup> Rankl untermauert in ihrer Arbeit diese Auffassung scheinbar noch: „Auf der Sommerausstellung des Bay. Kunstgewerbevereins in München 1900 brachte Theresienthal erstmalig irisierende Gläser in der Art Tiffanys heraus, denen weitere neuentwickelte Glasfabrikate folgten.“<sup>84</sup> Rankl rekurriert wohl auf einen zeitgenössischen Bericht in der Zeitschrift *Kunst und Handwerk*. Dieser druckt eine Photographie mit mehreren Vasen und Ziergläsern mit Kammzugdekoren und asymmetrischen, gebogenen Formen ab und berichtet von der Ausstellung folgendermaßen:

Tiffany's lüstrirte und mit allerlei künstlichen Linienornamenten verzierte Gläser haben den Ehrgeiz unsrer einheimischen Glasfabrikanten im bayerischen Wald wachgerufen; Ferd. v. Poschinger, Buchenau, und die Theresienthaler Glashütte bei Zwiesel beweisen, daß sie derartige Kunststücke auch können, wenn sie nur bezahlt werden. Besonders die letztgenannte Fabrik hat eine große Auswahl der verschiedenartigsten Gläser gebracht, die an Reiz der Färbung und Zeichnung den hochgepriesenen amerikanischen kaum nachstehen [...].<sup>85</sup>

Wie Sellner bereits feststellte,<sup>86</sup> handelte es sich hierbei um eine Fehlmeldung, denn in der nächsten Ausgabe wurde eine Berichtigung abgedruckt. Die Lüstergläser seien von der Glasfabrik Josef Lötzwitwe hergestellt und wären nur versehentlich als Theresienthaler Produkt bezeichnet worden:

[...] die Verwechslung kam daher, daß der diese Firma [Lötz] vertretende Aussteller in München als Vertreter der Theresienthaler Hütte bekannt ist und sich auf der beigelegten Geschäftskarte auch als solcher bezeichnete, während bei der malerischen Ausstellung der Gegenstände die Erzeugnisse der verschiedenen Hütten nicht deutlich genug auseinander gehalten werden konnten.<sup>87</sup>

<sup>81</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2002, S. 27.

<sup>82</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 114.

<sup>83</sup> Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 96.

<sup>84</sup> Rankl 1980, S. 86.

<sup>85</sup> N. N. 1900 [Ausst. München], S. 395; siehe auch S. 398: Abb. 667 mit der falschen Bezeichnung: „Lüstrirte Ziergläser aus der Theresienthaler Glashütte [...]“.

<sup>86</sup> Vgl. Sellner 1995, S. 50.

<sup>87</sup> N. N. 1901 [Berichtigung], S. 32.



Abb. 136: Ziergläser mit Irisierungen, ausgestellt in München 1900, hergestellt von Johann Lütz Witwe.

Sellner zieht aus dieser Richtigstellung den Schluss, dass in Theresienthal niemals Irisgläser hergestellt worden seien.<sup>88</sup> Tatsächlich geht aber aus den beiden Textstellen nicht hervor, ob sich die Gläser der beiden Hersteller, die offenbar nebeneinander präsentiert wurden, so ähnlich sahen, dass sie nicht auseinander gehalten werden konnten, oder ob der Berichtersteller trotz wesentlicher Unterschiede in der Produktgestaltung einen banalen Fehler machte. Beide Möglichkeiten wären denkbar.<sup>89</sup> Für Theresienthal lassen sich zwar Irisierungen schriftlich nachweisen, so zählt die Preisliste von 1907 die Farben Topas und Bernstein als lieferbare Lüsterfarben auf,<sup>90</sup> ob sie aber tatsächlich zur Ausführung kamen, ist damit nicht belegt. Auch zu späteren Zeitpunkten, etwa in einer Preisliste von frühestens 1920, werden Römer in Lüsterfarben, hier in „Iris- oder Bernstein-Lüster“<sup>91</sup> angeboten. Unter den nicht veröffentlichten Unterlagen im Archiv der Familie Gangkofner findet sich auch eine handschriftliche Fakturenliste, betitelt mit *Lobmeyer Wien* [sic]. Es handelte sich offenbar um eine Auflistung von Gläsern, die als Auftragsarbeiten für die Glasraffinerie Lobmeyr in Wien ausgeführt wurden. Die zusammengeklebte und unordentlich geführte Liste, die wahrscheinlich ähnlich wie die eben erwähnte Preisliste zu datieren ist, zeigt neben den Beschreibungen teils kleine Formzeichnungen der Gläser. Neben Trinkgläsern in Strohglas tauchen immer wieder Begriffe wie „Lüsterschale“ oder „Lüsterkugeln“ auf,<sup>92</sup> womit wahrscheinlich die für Lobmeyr typische, durchsichtige Hütteniris mit sanftem Glanz gemeint war. In Theresienthal war man also prinzipiell mit der Technik der Irisierung vertraut, auch wenn diese wohl nicht im großen Rahmen praktiziert wurde. Möglicherweise beurteilte man in Theresienthal auch die allgemeine Tendenz zu Lüstergläsern nicht positiv und nahm deshalb bewusst keine oder nur wenige irisierten Gläser in die Kollektion auf. Stimmen von späteren Zeitgenossen kritisierten ebenfalls die übermäßige Verwendung von Lüsterierungen im Jugendstil.<sup>93</sup>

<sup>88</sup> Vgl. Sellner 1995, S. 50.

<sup>89</sup> In einem Ausstellungskatalog aus den siebziger Jahren wird unter Bezug auf beide Textstellen in der Zeitschrift *Kunst und Handwerk* geschlossen: „Die Theresienthaler Hütte war auf der Ausstellung mit ähnlichen Mustern vertreten wie Loetz Wwe. aus Klostermühle.“ Kat. Ausst. München 1976, S. 130: Kat. Nr. 253.

<sup>90</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1907, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 105.

<sup>91</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Reg. zu Taf. 13.

<sup>92</sup> Vgl. ATG; Handschriftliche Preisliste für Lobmeyr, undatiert.

<sup>93</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 27–28 und Jaeger und Fraunberger 1922, S. 50–54.

Eine besondere Innovation aus Theresienthal war das rote *Crevéglass*, ein craqueliertes Überfangglas, bei dem weiße Adern über dem roten Grundton einen sich verästelnden Effekt bilden und das die Glashütte erstmals auf der Leipziger Ostermesse 1901 zeigte.<sup>94</sup> Ebenfalls in Leipzig wurde 1906 ein Service mit einem *Coquillé* genannten Dekor mit eingeschmolzenen Glasteilchen vorgestellt.<sup>95</sup> Bei diesem Verfahren wurden Glassplitter sternförmig ausgebreitet, auf ihnen eine vorbereitete Glasblase aufgedrückt und beides miteinander verschmolzen, so dass das fertige Glas ein den Körper im unteren Bereich bedeckendes, nach oben hin zackenartig auslaufendes Dekor aufweist.<sup>96</sup> In der Preisliste von 1907 begegnet man diesem *Coquilléglas* z. B. bei dem formal unauffälligen *Bowleservice 1133*;<sup>97</sup> erhaltene Exemplare für solche Gläser sind nicht bekannt. Möglicherweise handelte es sich um modische Erscheinungen, die schnell wieder das Interesse der Kundschaft verloren.<sup>98</sup> Mauder betont, dass in Theresienthal trotz der Konzentration auf Gebrauchsglas die ganze Palette der Glasformen gepflegt und beherrscht wurde: „Neben den hochwertigen Tafelgarnituren auch für die vornehmsten Häuser wurden jederzeit auch Luxus- und Kunstgläser angefertigt und diese Gattung der Tradition gemäß mit viel Sinn und Verständnis gepflegt.“<sup>99</sup>

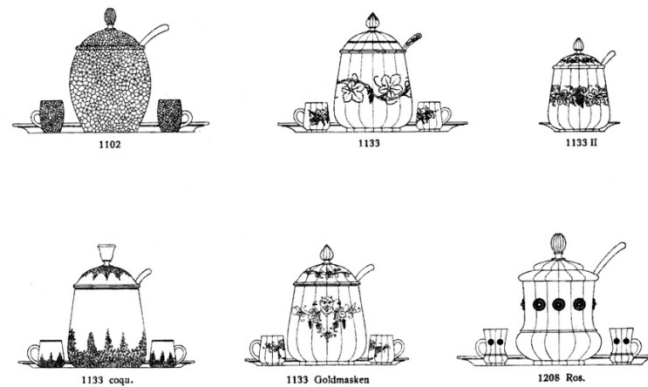


Abb. 137: Bowlenservice aus der Preisliste Theresienthal 1907, Service 1133 mit *Coquillé*-Dekor, Service 1102 vermutlich aus *Crevéglass*.

Die Form der Vase kann im Allgemeinen als zentrales Gestaltungsobjekt des Jugendstilglases bezeichnet werden. Es ist auffällig, dass man sich in Theresienthal nicht mit der sonst verbreiteten Begeisterung der Gestaltung von Vasen widmete, wie man sie bei anderen Glashütten wie Lötz Witwe oder Poschinger in Buchenau feststellen kann. Die Preisliste von 1907 führt etwa keine eigene Rubrik von Vasen auf, ebenso existieren keine gesicherten Stücke für Theresienthal. Das gleich noch näher zu besprechende Dekor-Musterbuch der Glashütte bildet ein sehr schönes, hochformatiges Dekor ab,

<sup>94</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 35; siehe auch Sellner 1995, S. 50.

<sup>95</sup> Vgl. Sellner 1995, S. 50.

<sup>96</sup> Vgl. N. N. 1906 [Warenmarkt Theresienthal], sowie Seyfert 1988 C, S. 33.

<sup>97</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 119.

<sup>98</sup> Schon in den zwanziger Jahren wurden rohmechanische und zumindest in der Theorie massenhaft replizierbare Verfahren, wie beim Theresienthaler *Coquilléglas*, scharf verurteilt; vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 71: „Nur ganz bescheidene Augen vermögen an diesen aufgeklebten Glassplittern eine mit Kristallen besäte Gefäßwand sich zurecht zu phantasieren. Derlei Becher und Vasen sind gar schlimme Geschmacksverderber, sie ‚sehen nach etwas aus‘, markieren eine jämmerliche Pracht und vergiften als Bazarmassenartikel den Geschmack gerade der Kreise, welche manche Fabrikanten auch heute noch glauben nur mit Schund bedienen zu dürfen.“ Techniken, die sich physikalische Gegebenheiten zunutze machen und so Zwitter zwischen Naturgebilden und künstlich gefertigten Objekten herstellen, wie beim *Craqueléglass*, fanden dagegen noch eine gewisse Anerkennung, obwohl sie anderen Veredelungstechniken, die eine menschliche Handführung voraussetzen, wie Schliff und Gravur, untergeordnet wurden; vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 66–70.

<sup>99</sup> Mauder 1928 B, S. 595.



zu dem notiert ist: „Vase 1647 / Dek. 1768“, was nahelegt, dass das Email-Dekor konkret für eine bestimmte Vasenform konzipiert wurde. Die Zeichnung zeigt drei Krokusse, von denen die mittlere Blume bereits weit erblüht ist: die Blütenblätter sind entfaltet und ein Fruchtsängel zu sehen. Zu ihren Seiten befinden sich zwei, auf kürzeren Stängeln sitzende Krokus-Blüten, die noch geschlossen sind. Die drei in leichter S-Biegung dargestellten, hellgrünen Stängel werden nach unten hin zusammengeführt, wo sie von einem gitterartigen Netz aus dunkelgrünen, wellenförmigen und langen Blättern umfassen werden. Das wohl von Josef Wagner entworfene *Dekor 1768* drückt in besonderem Maße den Gedanken des Keimes und Aufsprießens aus und spiegelt so die Auseinandersetzung mit dem floral-dynamischen Jugendstil wider. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die zugehörige Vasenform ebenfalls den Frühlingsgedanken transportierte. Bemerkenswert ist aber, dass – soweit es allein auf Grundlage der Zeichnung zu beurteilen ist – ausschließlich auf malerische Fertigkeiten zurückgegriffen und das Dekor nicht mit Irisierungen oder ähnlichen Techniken kombiniert wurde.



Abb. 138: *Dekor 1768*, entworfen vermutlich von Josef Wagner, aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

In den Beständen des Glasmuseums Theresienthal befinden sich mehrere Vasen, die stilistisch in die Zeit des Jugendstils einzuordnen sind; bemerkenswert ist etwa eine in dunklen Blautönen irisierte Vase in Form einer Bauchamphore, die am Gefäßkörper mehrere eingedrückte Bereiche und zwei mit gekniffenen Bändern verzierte Henkel aufweist. Die Vase stellt insofern ein interessantes Beispiel für eine gelungene Verbindung der venezianischen Auflagetechniken mit der spezifischen, an den Gläsern von Tiffany und Lütz Witwe orientierten Farbgestaltung des Jugendstils dar. Eine weitere Vase des Glasmuseums rekurriert dagegen auf Vorbilder der Schule von Nancy: Die kugelförmige Vase aus

opakem, in Beige und Rosa verlaufendem Glas ist überfangen von einem dunkleren Rosaton, der bis auf ein schmückendes Hochrelief abgetragen ist. Das geschnittene Dekor zeigt ringsum mehrere, vertikal ausgerichtete Blüten der Schwertlilie, dahinter sind mehrere sich überkreuzende Blätter in der spezifischen langen Form zu sehen. Der Rand der Vase ist oben mehrfach halbkreisförmig eingeschnitten und leicht eingewölbt,<sup>100</sup> während unten die Kugelform für eine stabile Standfläche deutlich abgeflacht erscheint. Beide Vasen stammen wohl aus der ehemaligen Mustersammlung der Glashütte, weshalb die Zuschreibung an Theresienthal – wie an anderer Stelle bereits thematisiert – zu vermuten, aber nicht gesichert ist. In der Forschungsliteratur wird man in dieser Hinsicht kaum fündig, nur selten werden Jugendstilvasen in einen Zusammenhang zu Theresienthal gestellt, wobei hier die Zuschreibungen auf keiner stabilen Basis stehen und nicht wahrscheinlich sind.<sup>101</sup> Es ist also zu vermuten, dass die Form der Vase entweder von den Theresienthaler Entwerfern nur wenig beachtet wurde oder dass die avisierte Käuferschaft sich mehr für Gebrauchsglas als für Zierobjekte interessierte.<sup>102</sup>



Abb. 139: Jugendstil-Vasen, ca. 1890–1910, ausgestellt im Glasmuseum Theresienthal.

### 7.3.4. Theresienthal auf Ausstellungen nach 1900

Die großen internationalen und nationalen Ausstellungen verloren zum Ende des 19. Jahrhunderts hin zunehmend an Bedeutung; während sich die Universalausstellungen immer stärker an ein interessiertes Laienpublikum richteten, konzentrierten sich fachspezifische Diskurse in speziellen Veranstaltungen und Foren. Insbesondere im Zusammenhang mit der Glasindustrie des Bayerwalds erscheint ein vertiefter Blick auf die Ausstellungen nach der Jahrhundertwende nicht ergiebig, weshalb auf diesen

<sup>100</sup> In dieser Hinsicht ähnelt die Vase Objekten aus der Glashütte in Buchenau; vgl. z. B. Ricke 1995, S. 216: Kat. Nr. 344.

<sup>101</sup> Die beiden wichtigsten Beispiele sind einerseits eine Vase aus der Sammlung Siegfried Wichmann (heute im Bayerischen Nationalmuseum), deren Dekoration stark an die Entwürfe von Georg Carl von Reichenbach für Oberwieselau erinnert, vgl. Kat. Ausst. München 1969, Kat. Nr. 155, Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 40–41: V.45–49 und Kat. Ausst. München 2010, S. 284–285: Kat. Nr. 270–273. Andererseits zählt dazu eine auf Basis der Stücke in der ehemaligen Fabriksammlung an Theresienthal zugeschriebene Vase; vgl. Kat. Ausst. München 1976, S. 130: Kat. Nr. 253. Das heute noch immer im Münchner Stadtmuseum (Inv. Nr. K 71/337, H. 16,5) aufbewahrte Stück weist große Parallelen zu den Erzeugnissen der Firma Lötzwitwe auf, weshalb die Zuschreibung an Theresienthal kaum gehalten werden kann. Für die zweckdienlichen Hinweise gilt Jutta Hofmann-Beck größter Dank.

<sup>102</sup> Analog dazu lässt sich etwa ein Zusammenhang zwischen der Gestaltung von Glas, Möbeln und anderen kunstgewerblichen Erzeugnissen von Louis Comfort Tiffany einerseits und seinen Kunden andererseits konstruieren, die im Wesentlichen aus sehr vermögenden Amerikanern bestanden; vgl. Günther 1971, S. 17.

Aspekt hier nur kurz eingegangen werden soll. Für Theresienthal und dessen Erschließung der Absatzmärkte spielte wohl die zweimal jährlich stattfindende Fachmesse in Leipzig eine wichtigere Rolle, an der sich die Glashütte um die Jahrhundertwende regelmäßig beteiligte.<sup>103</sup> Da Theresienthal sich nicht wie andere Glasfabriken durch auffällige Irisierungen oder Dekore profilierte, fand es in den Besprechungen immer seltener Erwähnung. So wird beispielsweise bei Gmelins Kritik zur Ausstellung im Münchener Glaspalast von 1898 weder erwähnt, dass Theresienthal ausstellte bzw. fehlte;<sup>104</sup> die Präsenz der Glashütte verlor an Relevanz. Gegenüber den Hauptdarstellern Gallé und Tiffany und ihren Nachahmern rückt die bayerische Glashütte immer stärker in den Hintergrund. Auf der Pariser *Exposition universelle et internationale* von 1900 begegneten die traditionellen Gestaltungsmethoden des 19. Jahrhunderts dem aufstrebenden Jugendstil. Pazaurek beurteilt den Zweikampf kurz darauf wie folgt:

Bekanntlich stehen sich von altersher die am Feuer fertiggestellten und die geschnittenen oder gemalten Gläser grundsätzlich gegenüber, was in dem Verhältnis Venedig – Böhmen deutlich wird. [...] Das konservative Element repräsentierten einerseits Lobmeyr, Wien, andererseits Murano; die Opposition wurde durch so grundsätzlich verschiedene Unternehmungen wie Gallé und Tiffany vertreten. Ebenso wie Lobmeyr auf der Pariser Ausstellung Venedig schlug, so besiegte die Richtung von Nancy die Tiffanyart.<sup>105</sup>

Obwohl wie hier ersichtlich die Schule von Nancy im Fokus der Aufmerksamkeit stand, konnten andere Glashütten aus dem Gebiet Bayern-Böhmen durchaus Erfolge verbuchen; so gewannen die Harach'sche und Schaffgotsch'sche Hütte goldene Medaillen, eine silberne Medaille errang Ferdinand von Poschinger in Buchenau und eine bronzene Medaille ging an die Regenhütte, damals schon unter Oskar Steigerwald.<sup>106</sup> Leopold Gmelin leitet seine Beschreibung der Präsentation der Glasindustrien in Paris mit dem Hinweis ein, dass wenig wirklich Neues geboten wäre;<sup>107</sup> Theresienthaler Produkte finden hier keine Erwähnung, auch in den offiziellen Listen ist die Glashütte nicht aufgeführt.<sup>108</sup> Es ist zu vermuten, dass Theresienthal aufgrund der hohen Kosten, die eine Teilnahme verursachte, bewusst fernblieb.

1902 bei der Turiner *Esposizione d'Arte Decorativa Moderna* war Theresienthal wieder vertreten, allerdings nur durch Karl Rau, den damaligen Inhaber der Firma Eduard Rau.<sup>109</sup> Insofern ist es unklar, wie groß die Bandbreite der ausgestellten Theresienthaler Gläser war. In der konzentrierten Besprechung Gmelins, der die ausgestellten Produkte der internationalen Hohlglasindustrie miteinander vergleicht, werden von deutsch-böhmischen Herstellern vor allem Erzeugnisse von Fritz Heckert herausgegriffen, die aufgrund der linearen, feinen Bemalung die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Lobmeyr und Moser werden aufgrund ihrer Qualitäten bei geschliffenem Kristall genannt, ebenso Lötz Witwe

<sup>103</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 114, Holl und Steckbauer 1976, S. 86 und Rankl 1980, S. 80. In einer zeitgenössischen Besprechung zu der Nürnberger Ausstellung von 1882 wird angemerkt, dass dort Gläser aus dem für die Leipziger Messe bestimmten Lager gezeigt wurden; vgl. N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas], S. 1. Theresienthal war also spätestens ab Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts in Leipzig vertreten.

<sup>104</sup> Vgl. Gmelin 1898, S. 423–424.

<sup>105</sup> Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 55.

<sup>106</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 252–253.

<sup>107</sup> Vgl. Gmelin 1901, S. 176–177.

<sup>108</sup> Vgl. N. N. 1900 [Ausst. Paris], S. 327–331 und S. 337–338. Als deutsche Vertreter der Glasindustrie werden hier u. a. genannt: Karl Koepping, Ferdinand von Poschinger in Buchenau, Rheinische Glashütten AG unter Eduard von Kralik, Josephinenhütte und Regenhütte.

<sup>109</sup> Vgl. N. N. 1902 [Ausst. Turin], S. 42: Nr. 57.

und Bakalowits wegen deren irisierten Gläser. Theresienthal dagegen findet wiederum keine Erwähnung.<sup>110</sup> Insgesamt wird in den Berichten immer wieder vermittelt, dass sich in der deutschen Glasindustrie bereits eine gewisse Stagnation ausbreitete: „Weniger Bedeutendes und wenig Neues schuf die Glasindustrie. Dem Material und der Technik sind enge Grenzen gesteckt. Die Gebrauchsgerätschaften an den alten Formen. Ziergeräte verlegen den Schwerpunkt mehr auf neue Farbeffekte als auf elegante Formen [...]“<sup>111</sup> Im kleineren Rahmen und ohne die internationale Konkurrenz konnte Theresienthal aber noch immer Erfolge verbuchen, wie auf der ersten *Niederbayrischen Kreis-Industrie und Gewerbe-Ausstellung*, die 1903 in Landshut stattfand, und wo die Glashütte eine silberne Medaille gewann.<sup>112</sup> Sie musste dabei aber noch hinter der einzig anderen ausstellenden Hohlglasfabrik, der innovativeren Hütte Oberzwieselau unter Benedikt von Poschinger zurücktreten, die eine goldene Medaille erhielt.<sup>113</sup>

Für die *Louisiana Purchase Exposition* in St. Louis von 1904 ist wiederum die Teilnahme Theresienthals belegt,<sup>114</sup> wobei sich die Glashütte abermals von der Firma Eduard Rau vertreten ließ, die „Kunstgewerbliche Glasbecher, Vasen. Krüge.“<sup>115</sup> ausstellte. Es ist also davon auszugehen, dass Theresienthal auch hier nur mit einem Bruchteil der tatsächlich verfügbaren Produkte präsentiert wurde.<sup>116</sup> Im Amtlichen Katalog des Deutschen Reiches erwähnt Julius Lessing, der eine Einführung zum Kunstgewerbe beisteuerte, den Glasbereich nur kurz: „Glas hält sich als geschliffenes Tafelglas meist an überlieferte Formen. Dagegen ist das geblasene Glas in schlanken fein profilierten Kelchformen wieder zu Ehren gekommen, sowohl im Nutzglas wie im Ziergerät. Überfanggläser, geschliffen und in gelaufenen Farben, in Lothringen, Cöln, Schlesien.“<sup>117</sup> Theresienthal wurde hier also in keiner Weise berücksichtigt, was wohl der Glashütte selbst in ihrer Verkenning der Relevanz solcher Großereignisse zuzuschreiben ist.

Zwei Jahre später in Nürnberg auf der *Bayerischen Jubiläums-Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung* war Theresienthal wiederum nur durch die Firma Eduard Rau vertreten, die ihre Produkte mit Dekoren von Hohlwein zeigte,<sup>118</sup> die aber aufgrund ihrer völlig anderen Zielsetzung keine Relevanz für die Problematik der Form- und Dekorgestaltung der Jugendstilzeit besitzen. Des Weiteren wurden geradlinige Gläser von Hajduck ausgestellt, die in den Kritiken aber weitgehend ignoriert oder sogar heftig kritisiert wurden.<sup>119</sup> Die Glashütten der Familie Poschinger in Frauenau, Oberzwieselau und Buchenau kombinierten ihre Gläser zu einer Sammelausstellung, für die sie in Nürnberg

<sup>110</sup> Vgl. Gmelin 1902, S. 330–332.

<sup>111</sup> N. N. 1902 [Ausst. Turin], S. 22.

<sup>112</sup> Vgl. ATG; Durchschlag einer Auflistung der von Theresienthal gewonnenen Preise, beigelegt zu einem Brief von Egon von Poschinger an die Direktion der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 17.11.1938. Der Eintrag im Amtlichen Katalog lautet vollständig: „Theresienthaler Kristallglasfabrik in Theresienthal bei Zwiesel (P. T. & E.) Gegründet 1836. 200 Arbeiter. Fabrikat: Alle Sorten besserer und feinst dekorierter Gebrauchs- und Luxusgläser. Eigene Maler- und Graveurwerkstätten, sowie Zinn-giesserei. Musterlager in Berlin, Köln a. Rh. und München. Mehrfach höchste Auszeichnungen zuerkannt. Nürnberg 1882, München 1888, Nürnberg 1896.“ N. N. 1903 [Ausst. Landshut], S. 71: Nr. 341.

<sup>113</sup> Vgl. N. N. 1903 [Ausst. Landshut], S. 58: Nr. 247 und Sellner 1992, S. 46.

<sup>114</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 114. Siehe auch Holl und Steckbauer 1976, S. 86, Rankl 1980, S. 80, sowie Haller M. und Pscheidt 2008, S. 94.

<sup>115</sup> N. N. 1904 [Ausst. St. Louis], S. 476.

<sup>116</sup> Steigerwald's Neffe etwa wird mit geschliffenen Gläsern aufgeführt; vgl. N. N. 1904 [Ausst. St. Louis], S. 476.

<sup>117</sup> Lessing 1904, S. 165.

<sup>118</sup> Vgl. Gmelin 1906, S. 350. Siehe auch N. N. 1906 [Ausst. Nürnberg], S. 42: Nr. 549: „Rau, Eduard, Kunstgewerbliche Engros-Abteilung der Theresienthaler Crystalglas-Fabriks-Niederlage in München. Luxusglaswaren.“

<sup>119</sup> Vgl. Tiedt 1906 A, S. 1242.

eine goldene Preismedaille gewannen.<sup>120</sup> Es ist auffallend und möglicherweise für das Verhältnis bezeichnend, dass Egon von Poschinger in Theresienthal trotz gleicher verwandtschaftlicher Beziehungen daran nicht beteiligt wurde oder sich nicht beteiligen wollte. Auf der *Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung* ebenfalls 1906 in Dresden errang Oberzwieselau erneut eine goldene Medaille,<sup>121</sup> Theresienthal dagegen nahm nicht teil.

Auf der nächsten großen Weltausstellung in Brüssel 1910 war Theresienthal wieder präsent,<sup>122</sup> allerdings wurde die Ausstellung erneut nicht selbst organisiert, sondern dem Handelsvertreter Rau überlassen.<sup>123</sup> Bei der *Exposition Universelle et Internationale* spielten die deutschen Einsendungen eine besonders große Rolle, da die deutsche Abteilung so groß wie alle anderen ausländischen Pavillons zusammen war.<sup>124</sup> Die meisten zeitgenössischen Besprechungen fokussierten sich auf den Bereich der Raumkunst, insbesondere auf die Arbeiten von Peter Behrens und Bruno Paul, und weniger auf Einzelstücke oder -bereiche des Kunsthandwerks; falls diese doch berücksichtigt wurden, standen die Keramik und die Metallverarbeitung im Zentrum.<sup>125</sup> Die Ausstellung von Gläsern beschränkte sich auf Stücke in den eingerichteten Zimmern und einem größeren Saal, der keramischen Erzeugnissen gewidmet war. In einer speziellen Münchener Vitrine wurde auch Theresienthaler Glas gezeigt, möglicherweise bereits Arbeiten nach Entwürfen von Carl Rehm.<sup>126</sup> Da dieses formal eher der Moderne als dem Jugendstil anzurechnen ist, soll es deshalb erst an späterer Stelle besprochen werden. Es ist im Übrigen nicht davon auszugehen, dass Theresienthal auf jeder kleineren, nationalen Ausstellung vertreten war; an der *Bayerischen Gewerbeschau* in München 1912 beteiligte sich Theresienthal beispielsweise nicht.<sup>127</sup>

Theresienthal war 1915, im Todesjahr von Egon von Poschinger sen., auf der *Panama-Pacific International Exposition* in San Francisco vertreten, wo das Unternehmen als einzige ausstellende Glashütte Deutschlands prompt eine goldene Medaille gewann.<sup>128</sup> Theresienthal hatte gegenüber anderen Glasfabriken den Vorteil, dass sich ein Sohn von Egon von Poschinger, der 1894 geborene Egon Wolfgang von Poschinger, zwischen April 1913 und Mai 1921 in den USA aufhielt.<sup>129</sup> Er sollte wohl die dortigen Geschäftskontakte stärken und blieb nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Juli 1914 weiterhin im Ausland. Es wäre denkbar, dass Egon von Poschinger jun. die Theresienthaler Teilnahme an der Weltausstellung selbst organisierte und nun endlich die ganze Bandbreite der Theresienthaler Kollektion gezeigt werden konnte. Es ist unklar, wie sehr sich das Theresienthaler Glas zu diesem Zeitpunkt überhaupt noch an den Vorgaben des Jugendstils orientierte, was auch verdeutlicht, dass die Trennung in Jugendstil und Moderne zwar für die Analyse nützlich und damit berechtigt ist, aber nicht die reale Entwicklung mit einer Simultaneität der Stile abbilden kann.

<sup>120</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 44.

<sup>121</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 46.

<sup>122</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 114, Holl und Steckbauer 1976, S. 86 und Rankl 1980, S. 80.

<sup>123</sup> Vgl. N. N. 1910 [Ausst. Brüssel], S. 36 und S. 324: Nr. 3269.

<sup>124</sup> Vgl. Mattie 1998, S. 124.

<sup>125</sup> Vgl. Stoffers 1910, S. 133–136.

<sup>126</sup> Vgl. Berdel 1910, Nr. 42, S. 629.

<sup>127</sup> Vgl. Lory 1913, S. 49–51.

<sup>128</sup> Vgl. ATG; Durchschlag einer Auflistung der von Theresienthal gewonnenen Preise, beigelegt zu einem Brief von Egon von Poschinger an die Direktion der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 17.11.1938.

<sup>129</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an das Leipziger Messamt vom 01.07.1933. Siehe auch Halter M. und Pscheidt 2008, S. 99. Vgl. N. N. 1915 [Ausst. San Francisco]: „Among the miscellaneous German exhibits are wines, gold-worked and embossed glassware from Theresienthal [...]“

## 7.4. Hans Christiansen für Theresienthal

### 7.4.1. Leben und Werk<sup>130</sup>

Bevor auf die Entwürfe Christiansens für Theresienthal eingegangen werden soll, erfolgt hier ein kurzer Überblick über Leben und Werk Christiansens, der im Gegensatz zu anderen Künstlern der Jugendstilzeit in der Kunstgeschichte weniger präsent zu sein scheint.<sup>131</sup> Im vielfältigen künstlerischen Werk Hans Christiansens, der am 6. März 1866 in Flensburg geboren wurde, zeigt sich exemplarisch die für die Kunstströmungen der Jahrhundertwende so typische Forderung nach einem Gesamtkunstwerk, das einen ideell entwerfenden und in verschiedensten Medien arbeitenden Künstler voraussetzte. Christiansen wurde zwischen 1881 und 1885 bei dem Flensburger Dekorationsmaler Jacobson ausgebildet. Durch ein zweisemestriges Studium in den Wintersemestern zwischen 1887 und 1889 an der Münchener Kunstgewerbeschule und die dortige Orientierung an der italienischen Renaissance angeregt, folgte eine Studienreise nach Italien. Ab 1889 lebte und arbeitete Christiansen in Hamburg, wo er sich als Dekorationsmaler selbstständig machte. Zudem war er Mitglied des *Hamburger Volkskunst-Vereins*, der nach dem englischen Vorbild der *Arts and Crafts*-Bewegung um Morris und Ruskin das Kunsthandwerk aus dem Historismus befreien und erneuern wollte. Den Ruf nach einer echten nationalen Volkskunst, die „unabhängig von Tradition und von Stilmachungen der Gegenwart“<sup>132</sup> sein sollte, propagierte Christiansen selbst in dem Artikel *Hie Volkskunst* von 1900.<sup>133</sup> Der deutschen Volkskunstbewegung, die als Reaktion auf die verschiedenen konträren Kunstströmungen Ende des 19. Jahrhunderts zu betrachten ist, fehlte allerdings die zu erwartende sozialkritische Dimension, wie Zimmermann-Degen erläutert:

Diese Haltung beruhte nicht nur auf einer Ablehnung der Stilvielfalt des Historismus, des Naturalismus und der Oberflächenkultur des Impressionismus, sondern sie ist in erster Linie zu verstehen als eine Auflehnung und ein Protest gegen die zusehens an Einfluß gewinnende Industriekultur, von der man befürchtete, daß sie zu einer Vermassung und kulturellen Verarmung der Gesellschaft führen könne und folglich eine Entfremdung und Beziehungslosigkeit des Menschen zur Folge habe. Aber anstelle einer konsequenterweise zu vollziehenden adäquaten sozialkritischen Gestaltung der bildnerischen Thematik erfolgte nur eine ideologische Kehrtwendung, mit oft utopisch idealistischen Vorstellungen, die vor allem das Geistig-Seelische und das Individuelle einer neuen Kultur anstrebte, die durch die prägende Kraft eines neuen Stils an Festigkeit gewinnen sollte.<sup>134</sup>

<sup>130</sup> Dieses Kapitel bezieht sich im Wesentlichen auf die umfassende Darstellung von Christiansens künstlerischem Werdegang bei Margret Zimmermann-Degen, vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 10–21. Vgl. dazu auch Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 28, sowie insbesondere die Erinnerungen der Ehefrau Christiansens in: Christiansen C. 1977.

<sup>131</sup> Am 11.10.2014 wurde im Museum Künstlerkolonie, Mathildenhöhe Darmstadt eine erste, umfassende Retrospektive zu Hans Christiansen eröffnet, die als Wanderausstellung 1915 auch in der Villa Stuck zu sehen sein wird; leider war der Katalog bei der Einreichung der vorliegenden Arbeit noch nicht erhältlich, sondern nur eine für die Presse bereitgestellte Satzfolge. Darin fehlte noch der Text des Artikels *Die Kunst als „Sonnenschein des Lebens“* von Philipp Gutbrod, in dem – den Abbildungen nach zu urteilen – die *Villa in Rosen* und der Glassatz *Optisch gedreht* eine Besprechung finden sollen; vgl. Kat. Ausst. Darmstadt 2014, S. 113.

<sup>132</sup> Degen 1976, S. 29.

<sup>133</sup> Christiansen, Hans: *Hie Volkskunst!*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 3, Bd. VI, 1900, Nr. 8, S. 373–376.

<sup>134</sup> Degen 1976, S. 29.

Dass der Wunsch nach einer Aufwertung und einer Wiederaufnahme deutscher volkstümlicher Elemente dennoch nicht den Blick für Errungenschaften anderer Länder verstellte, zeigt sich gerade in Christiansens Frühwerk. Die persönliche Bekanntschaft mit dem im gleichen Verein engagierten Justus Brinckmann (1843–1915), dem Gründer und Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, der ostasiatische Kunst, insbesondere Stücke des japanischen Kunstgewerbes, ankaufte und so die größte Japansammlung Deutschlands schuf,<sup>135</sup> ermöglichte für Christiansen die Auseinandersetzung mit dem japanischen Formenschatz, den typischen Darstellungsweisen und Kompositionsschemata.<sup>136</sup> So spiegelt sich in einem von Christiansen für die Schablonenmalerei erstellten Vorlagenwerk *Neue Flachornamente* eine Vorliebe für ostasiatisch inspirierte, flächige Darstellungen, die sich auch in Christiansens Entwürfen für Buchschmuck und Kunstverglasungen bemerkbar macht. Seine Hinwendung zu musivischen Kunstverglasungen wurde wohl durch Christiansens Reise zu der Weltausstellung in Chicago von 1893 initiiert, auf der er als Abgesandter des deutschen Reiches den Kunstverglaser Karl Engelbrecht (gest. 1902) kennenlernte, mit dem ihm insbesondere das Interesse an amerikanischer Reklamekunst und die Begeisterung für das flache Opaleszentglas Tiffanys verband. In seinen persönlichen Aufzeichnungen beschreibt Christiansen seine Chicagoer Erfahrungen und trifft schon früh Aussagen, die sich in seinem gesamten Oeuvre abzeichnen, wie Zimmermann-Degen zusammenfasst:

Aus seinen Worten spricht eine deutliche Absage an die historisierende Dekor- und Formgebung, eine thematische Hinwendung zu Naturmotiven der heimischen Flora und Fauna, eine Bevorzugung stilisierter flächenhafter Wiedergabe und die Vorliebe für eine dem Materialcharakter der jeweiligen Gattung Rechnung tragende Dekorierung.<sup>137</sup>

Letztendlich führten diese Impulse zu einer Neuorientierung Christiansens und der Aufgabe der gesicherten Existenz in Hamburg; stattdessen wurden Studienreisen nach Antwerpen und Paris unternommen, wo er sich 1895 ansiedelte und sich mit der französischen Kunst, insbesondere der Malerei auseinandersetzte.<sup>138</sup> Mit diesem Schritt erhob sich Christiansen über die nur nach dekorativen Gesichtspunkten gestaltete Kunst: „Denn Christiansen hat [...] Werke aufzuweisen, landschaftliche und symbolische Bilder, die zwar, wie alles was er schafft, von hohem dekorativem Werte sind, die aber durch ihren ebenso hohen Stimmungs- und Ideen-Gehalt in eine andere Ordnung gehören, als die rein dekorative Kunst.“<sup>139</sup> Mit seinem intensiven Kolorit und der Betonung der Fläche stand Christiansen stilistisch der Gruppe der *Nabis*, dem Cloisonnismus von Gauguin und Bernard, aber ebenso der Plakatkunst von Toulouse-Lautrec, Chéret und Mucha nahe. In die Pariser Zeit fiel auch die Zusammenarbeit mit der Zeitschrift *Jugend*, für die Christiansen zahlreiche Illustrationen anfertigte, die an späterer Stelle noch genauer besprochen werden sollen. Die von Christiansen geschaffenen Entwürfe für Buchschmuck und Kunstverglasungen, die sein Werk neben der Malerei bis ca. 1901 dominierten, machten ihn auch in Deutschland bekannt. Einen überwältigenden Erfolg feierte er 1898 bei der

<sup>135</sup> Vgl. Günther 1971, S. 19.

<sup>136</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 11.

<sup>137</sup> Zimmermann-Degen 1985, S. 12.

<sup>138</sup> Vgl. Schliepmann 1898, S. 293–295. Hier wird direkt aus Briefen Christiansens zitiert, der darin selbst die für ihn maßgebliche Zeit in Paris beschreibt, „wo künstlerische Techniken so sehr ausgebildet und geachtet waren, wo grosse Bildhauer sich nicht scheuten, eine einfache Vase zu formen, grosse Maler, ein Plakat zu zeichnen; hier wollte ich studiren, frei, ohne Korrektur eines Professors [...] die ganzen Errungenschaften der französischen Kunst auf mich einwirken lassen.“ Ebd., S. 294.

<sup>139</sup> Rüttenauer 1989 [1901], S. 241.

Darmstädter *Kunst- und Kunstgewerbeausstellung* und machte Großherzog Ernst Ludwig zu Hessen (1868–1937) auf sich aufmerksam, der Christiansen daraufhin als erstes Mitglied der geplanten Künstlerkolonie nach Darmstadt einlud. Dieses Projekt sollte nicht nur Darmstadt zur Kunststadt erheben, sondern sich auch in volkswirtschaftlicher Hinsicht positiv auf Handwerk und Gewerbe auswirken. Christiansen, der 1897 mit Claire Guggenheim (1872–1975), der Tochter einer aus Mannheim stammenden jüdischen Kaufmannsfamilie, die Ehe geschlossen hatte,<sup>140</sup> wurde noch Ende 1898 zum Professor ernannt und trat Mitte 1899 offiziell der Künstlerkolonie bei, der er drei Jahre lang angehören sollte. Weitere Mitglieder der sogenannten *Darmstädter Sieben* waren zu Beginn neben Patriz Huber (1878–1902, Paul Bürck (1878–1947), Ludwig Habich (1872–1949) und Rudolf Bosselt (1871–1938) die beiden noch bekannteren Künstler Peter Behrens und Josef Maria Olbrich (1867–1908).

Die Bedeutung der Darmstädter Künstlerkolonie hing eng mit einer einzigartigen Ausstellungskonzeption zusammen, die 1901 unter dem Titel *Ein Dokument Deutscher Kunst* realisiert wurde.<sup>141</sup> Der zentrale Aspekt dieser ersten und gemeinsamen Ausstellung war, komplett eingerichtete Wohnhäuser der Künstler öffentlich zu zeigen, die jedoch erst nach dem Ende der Schau von ihren Besitzern bezogen werden sollten. Dadurch sollten in sich harmonische, in allen Teilen aufeinander abgestimmte Wohnumgebungen geschaffen werden, die den für den Jugendstil so typischen Gedanken des Gesamtkunstwerks verwirklichen sollten. „Es soll eben alles bei der ganzen Anlage vorbildlichen Wert im Sinne der modernen angewandten Kunst besitzen [...]“<sup>142</sup> Als Bauplatz für dieses architektonische Großprojekt diente ein Teil des großherzoglichen Parks, die Mathildenhöhe. Die meisten Häuser wurden von Olbrich entworfen, während Behrens sein Gebäude selbst ausführte und Christiansens *Villa in Rosen*, die leider im Zweiten Weltkrieg völlig zerstört wurde und deshalb nur durch Photographien und zeitgenössische Berichte dokumentiert ist, nach dessen eigenen Ideen von Olbrich geplant wurde. Im Bereich der Innenausstattungen kam es teilweise zu einer Gemeinschaftsarbeit der Künstler der Kolonie.

Das für Christiansens Haus namensgebende Motiv der Rose, das sich wie ein ideeller roter Faden durch sämtliche Wohnräume und die in der Raumgestaltung verwendeten Materialien zog, tauchte auch in den mit bunten Mosaiken verglasten Fenstern auf, für das Buchenauer Opaleszentgläser Verwendung fanden.<sup>143</sup> Der auch dadurch bestimmte Gesamteindruck des Hauses war von einer märchenhaften Farbigkeit geprägt; in diesem Zusammenhang bezeichnete der Kunsthistoriker Gustav E. Pazaurek Christiansen sogar als ein Farbengenie.<sup>144</sup> Neben dem besonderen Farbsinn benennt Zimmermann-Degen die Typika von Christiansens Entwürfen treffend mit einer „großzügige[n] Flächenaufteilung, eine[r] außergewöhnliche[n] Eleganz der Linienführung, die in ihrer Leichtigkeit und Natürlichkeit ihresgleichen sucht und Einflüsse durch den überwiegend floralen Art Nouveau verraten. Hinzu kommt eine auffallende Originalität und Extravaganz [...]“<sup>145</sup>

<sup>140</sup> Vgl. Christiansen C. 1977, S. 244.

<sup>141</sup> Vgl. Ulmer 2007.

<sup>142</sup> N. N. 1901 [Darmstädter Künstler-Kolonie], S. 24

<sup>143</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 94–95.

<sup>144</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 35.

<sup>145</sup> Degen 1976, S. 31.



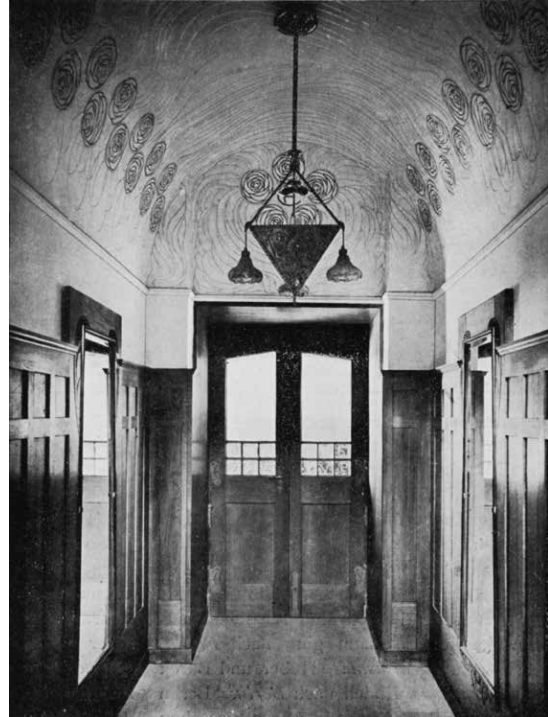


Abb. 140: Außenansicht der *Villa in Rosen* von Hans Christiansen auf der Darmstädter Mathildenhöhe, Erkerfenster mit Mosaik aus Buchenauer Tafelglas, 1901.

Abb. 141: Eingangsbereich der *Villa in Rosen*.

Die Darmstädter Ausstellung, die immense Kosten verursacht hatte, war allerdings scharfer Kritik ausgesetzt. Die negative Bewertung bezog sich auch darauf, dass die als extrem empfundenen Raumumgebungen von und für Künstler nicht auf die Bedürfnisse von Alltagsmenschen bezogen werden konnten, wie es sich bei Christiansens Villa mit der stark farbigen Ausstattung besonders frappierend darstellte.<sup>146</sup> Als Reaktion auf die negative Beurteilung änderte sich das Klima innerhalb der noch bis 1914 bestehenden Künstlerkolonie; es wurden mehr Auflagen und Verpflichtungen eingeführt und es gab gleichzeitig weniger Freiheiten für die Künstler. Christiansen trat 1902, neben anderen Künstlern, aus dem Verbund aus, blieb aber noch bis Mitte 1911 im Haus *In Rosen* ansässig. Er verbrachte die Wintermonate in Paris und zog 1912 nach Wiesbaden.

Während sich für die Darmstädter Phase im Werk des Künstlers eine verstärkte Beschäftigung mit Textilien festmachen lässt, fand nach seiner Übersiedelung nach Wiesbaden eine Konzentration auf die Malerei statt. In der Zeit des nationalsozialistischen Dritten Reiches erhielt Christiansen ein Malverbot, weil er sich nicht von seiner jüdischstämmigen Frau trennte. Dank seiner guten gesellschaftlichen Kontakte blieb Christiansens Familie aber vor einer Deportation bewahrt. Während des Zweiten Weltkriegs lebte das Ehepaar Christiansen aufgrund in einer desolaten finanziellen Situation und in menschenunwürdigen Zuständen; am 5. Januar 1945 starb Hans Christiansen an den Folgen einer Grippe.

<sup>146</sup> Vgl. Degen 1976, S. 30.

#### 7.4.2. Goldrose und weitere Entwürfe für Theresienthal

Bei der Zusammenarbeit zwischen Theresienthal und Hans Christiansen stellt sich zunächst die Frage, wie es überhaupt zu der Kontaktaufnahme zwischen dem Darmstädter Künstler und dem damals die Hütte leitenden und damit die Kollektion bestimmenden Egon von Poschinger sen. kam. Es lässt sich belegen, dass Christiansen bereits mit einer Glashütte aus dem Bayerwald, nämlich der Glasfabrik von Ferdinand von Poschinger auf Buchenau, zusammenarbeitete. Diese zeigte auf der Pariser Weltausstellung von 1900 Glasfenster aus Opaleszent-, Cathedral- und Antikglas, die nach Entwürfen von Christiansen angefertigt worden waren.<sup>147</sup> Das Opaleszentglas für das berühmte, großformatige Mosaik-Fenster im Erker der 1901 auf der Mathildenhöhe erbauten *Villa in Rosen* stammte ebenfalls aus Buchenauer Produktion.<sup>148</sup> Möglicherweise könnte Ferdinand von Poschinger seinen Cousin zweiten Grades in Theresienthal an den Künstler empfohlen haben. Christiansen war in München und damit auch bei der mit der Münchener Kunstszene verflochtenen Henriette von Poschinger und damit sicher auch ihrem Sohn Egon aufgrund seiner Illustrationen in der *Jugend* bekannt.

Es lassen sich vier von Christiansen entworfene Trinksätze für Theresienthal nachweisen; darüber hinaus beschäftigte sich der Künstler, soweit belegt, nicht mit dem Werkstoff Glas. Offenbar entstanden die Gläser im Hinblick auf die vorbildhafte Gesamtgestaltung eines Speisezimmers bzw. gedeckten Tisches und im gedachten Kontext mit anderen Materialien, wie Porzellan, Silber und Textilien, die sich in Motivik ergänzen oder sogar völlig entsprechen.<sup>149</sup> Die Gläser stellen damit im Gesamtoeuvre Christiansens eine untergeordnete Kategorie dar. Entsprechend lässt die formale Gestaltung der Gläser eine, wie es Warthorst ausdrückt, „traditionelle“ Gliederung von Kuppe und Stängel spüren, entgegen der aktuellen Tendenz, die beiden Teile des Kelchglases als ineinandergreifende Einheit zu betrachten.<sup>150</sup> In diesem Zusammenhang betont der Kunsthistoriker, dass die von Christiansen entworfenen Gläsersätze wenig von der „synthetischen Kraft“ eines Peter Behrens oder Richard Riemerschmids besitzen.<sup>151</sup> Tatsächlich zeigen die Trinksätze weniger außerordentlich originelle Aspekte, sondern verweisen deutlich auf das Bemühen, dem harmonischen Zusammenklang eines Interieurs einen weiteren, stimmigen Akkord hinzuzufügen. Trotz Christiansens Unerfahrenheit im Bereich des Gebrauchsglases kann seinen Trinksätzen weder für den Produktionsablauf noch die Funktionalität der Formen ein Vorwurf gemacht werden. Eine kleine Einschränkung liegt in der Tatsache, dass bis 1907 zu drei der vier Gläsersätze auch ein sehr hohes Glas entsprechend der damaligen modischen Beliebtheit angeboten wurde.<sup>152</sup> Diese wurden wohl relativ schnell wieder aus dem Programm genommen.<sup>153</sup> Ansonsten weisen die Formen der Gläser Christiansens grundsätzlich niedrigere, der Gebrauchsfunktion angepasste Formen auf. Ihnen gemeinsam ist zudem eine Beschränkung auf klares, also nicht farbiges Glas und der Verzicht auf farbiges oder bemalte Oberflächen, was, wie noch später zu eruieren sein wird, im Zusammenhang mit Christiansens Bekenntnis zur Materialgerechtigkeit zu sehen ist.

<sup>147</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 115.

<sup>148</sup> Vgl. Rüttenauer 1989 [1901], S. 252, Zimmermann-Degen 1985, S. 12: Abb. 20 und Sellner 1992, S. 94–95.

<sup>149</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 97 und Neuner-Warthorst 2007, S. 53. Siehe für den gedeckten Tisch als Interesse der Künstler auch die knappen Hinweise bei Riemann 2010 D, S. 269.

<sup>150</sup> Warthorst 1996 A, S. 138, Warthorst 1996 B, S. 1518 und Warthorst 2001 A, S. 38.

<sup>151</sup> Warthorst 2005 A, S. 28, ebenso Warthorst 1996 A, S. 138, Warthorst 1996 B, S. 1518 und Warthorst 2001 A, S. 38.

<sup>152</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 138.

<sup>153</sup> Vgl. Warthorst 2005 D, S. 25.

Dies trifft auch für die bekanntesten Gläser nach Entwürfen von Christiansen zu, den Trinksatz mit der **Goldrose**. Der Satz, der in der Theresienthaler Preisliste von 1907 mit Porter-, Wein-, Bordeaux-, Madeira-, Likör- und Sektkelch, sowie Sektschale und Bierbecher und dazu passender Karaffe angeboten wird, aber auch als Fingerschälchen nachweisbar ist,<sup>154</sup> zeigt das identische Dekor wie ein von Christiansen gestaltetes, vierteiliges Service der Porzellanfabrik Krauthelm & Adelberg in Selb.<sup>155</sup> Das Dekor, das beim Porzellan ausschließlich auf den Rändern und nicht auf dem Mittelfeld der Teller und Platten aufgesetzt ist, wurde dabei unverändert auf beide Materialien übertragen. Christiansens unbekümmerte und gleichzeitig pragmatische Vorgehensweise, bei der Motive auf den unterschiedlichsten Bereichen wiederholt wurden, lässt nicht erkennen, für welches Material das Motiv ursprünglich konzipiert war.<sup>156</sup> Das Rosenmotiv, das auch unter dem Begriff der *Christiansen-Rose* bekannt wurde<sup>157</sup> und schon um 1900 Anwendung in Entwürfen für Briefpapier und Textilien fand,<sup>158</sup> wird von Zimmermann-Degen so prägnant beschrieben, dass diese Textpassage hier komplett wiedergegeben werden soll:

Dieser stilisierte Rosendekor, den es in goldener und blaugrauer Ausführung gab, besteht aus aneinandergereihten, aber unverbundenen Kreisformen, die [...] den Rand eines Gefäßes umziehen, wobei eine der Rosen durch ein darunter stehendes Monogramm CH dezent betont wird. Das Innere dieser Kreisform wird durch Dreiecksformen, die sich kontinuierlich verkleinern, gebildet, wobei entscheidend ist, daß das gesamte Motiv aus einem einzigen Linienzug besteht. Die Seiten dieser ‚Dreiecke‘ sind unregelmäßige, wie mit der Hand gezogene Linien; den inneren Abschluß bilden zwei kleine parallele Striche.<sup>159</sup>



Abb. 142: Eingedeckter Tisch mit Porzellan und Gläsern mit Dekor *Goldrose*.

Abb. 143: Motiv der *Goldrose*, Hans Christiansen, um 1900.

<sup>154</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, Taf. XXII, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 146 und S. 147: Abb. 119, und Zimmermann-Degen 1985, S. 99: Abb. 205, S. 101: Abb. 210 und insbesondere Abb. 211: „Karaffe mit Stöpsel und Rosendekor in Gold. [...] Variante der Karaffe VG 2.“ Im Werkverzeichnis von Hans Christiansen ordnet Zimmermann-Degen dem Trinksatz mit der *Goldrose* die Nummer VG 2 zu, vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 329–330: VG 2. Siehe auch Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 4: S. 48: Kat. Nr. 111 (mit Abb.) und insbesondere Kat. Nr. 108: „Fingerschale mit Rosendekor, um 1903“, sowie Kat. Mus. Karlsruhe 1987, Kat. Nr. 89.

<sup>155</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 97–98, sowie S. 99: Abb. 205 und Sellner 1995, S. 50. Siehe auch Kat. Ausst. Darmstadt 1965, S. 33–34: Kat. Nr. 27–34 und S. 40: Abb. 27–34, sowie Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 47: Kat. Nr. 103: „Service mit Golddekor, um 1903“; die Stempel auf den verschiedenen Porzellanstücken beziehen sich auf die Hersteller Krauthelm & Adelberg und Hutschenreuther in Selb und F. Thomas in Marktredwitz, sowie auf den Verkäufer Louis Noack in Darmstadt; ebenso Kat. Mus. Darmstadt 1990, S. 52: Kat. Nr. 65.

<sup>156</sup> Vgl. Degen 1976, S. 31.

<sup>157</sup> Claire Christiansen, die Ehefrau des Künstlers, beschreibt in der Biographie ihres Mannes das Dekor folgendermaßen: „[...] auch die ‚Christiansen-Rose‘ machte Schule, die Leute sagten sogar, mein Mann solle sie patentieren lassen, aber dazu war er zu viel Künstler.“ Christiansen C. 1977, S. 246.

<sup>158</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 97.

<sup>159</sup> Zimmermann-Degen 1985, S. 97. Siehe auch ebd., S. 99: Abb. 206.

Während das Motiv im Grunde graphisch reduziert ist, muss es auf die Zeitgenossen eine beruhigende und volkstümliche Wirkung ausgestrahlt haben, wie eine Quelle formuliert: „Seine Blumen-Ornamente wirken manchmal wie lebendig gewordene uralte Erinnerungen unseres Volkes.“<sup>160</sup> Auch Sellner bezeichnet das Motiv als „der Volksseele wie dem gehobenen Bürgertum gleichermaßen vertraut“.<sup>161</sup> Womöglich liegt diese ambivalente Wahrnehmung in der, thematisch gesehen, schlichten und eher anspruchslosen Grundidee der Rose einerseits und dem hohen Abstraktionsgrad andererseits. Zimmermann-Degen weist hierbei auf den komplexen Aufbau der *Christiansen-Rose* hin, der nicht sofort durchschaubar ist;<sup>162</sup> stattdessen wird nach dem raschen Erkennen ein eingehendes Nachvollziehen des Betrachters ermöglicht und angestrebt.

Die Form der Gläser, insbesondere der Weinkelche, selbst weist organische Elemente des floralen Jugendstils auf, indem sich einerseits die Kuppa – einer Blüte ähnlich – sanft öffnet, andererseits der Stiel sich unter der Kuppa extrem verengt, um dann einen kleinen rundlichen, wie in der Natur gewachsen wirkenden Nodus anzuschließen. Der Nodus ist nur nach oben hin klar definiert, öffnet sich dagegen nach unten in die fließende Form des Stiels; dieser verjüngt sich nach dem oberen Drittel leicht, um dann weich in der glockenförmig aufgetriebenen Fußplatte zu enden. Fuß- und Mundrand weisen eine zarte Goldlinie auf. Das Rosendekor wird auf jedem Kelch des Satzes fünf mal, ringsum und mittig auf der Kuppa wiederholt und wirkt recht groß und dominant proportioniert.<sup>163</sup>



Abb. 144: Gläsersatz mit der *goldenen Rose* aus der Preisliste Theresienthal 1907, vor 1903.

Abb. 145: Sektschale mit der *goldenen Rose*, entworfen von Hans Christiansen, hergestellt von Theresienthal, 17,3 cm hoch, um 1903, Städtische Kunstsammlung Darmstadt.

<sup>160</sup> Rüttenauer 1989 [1901], S. 245.

<sup>161</sup> Sellner 1992, S. 95.

<sup>162</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 97.

<sup>163</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 146 und ebd.: Abb. 118; sowie Warthorst 2001 A, S. 46–47. Siehe auch Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 24 und S. 25: Abb. 35; Mundt 1982, S. 34: Inv 1975,2; Kat. Mus. Düsseldorf 1990, S. 53: Kat. Nr. 66; Ricke 1995, S. 217: Kat. Nr. 346a–c, sowie Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 52: V.65.

Bei der Datierung ist man zunächst versucht, Porzellan-Service und Glas-Trinksatz in zeitliche Nähe zu der bereits erwähnten und 1901 erbauten *Villa in Rosen* zu setzen. Tatsächlich finden sich sehr ähnliche Rosenmotive auf zahlreichen Photographien, die die originale Innenausstattung des Hauses von Christiansen wiedergeben, der in seiner Villa die motivische und farbliche Harmonie im Sinne eines Gesamtkunstwerks konsequenter betrieb als die anderen Künstler der Darmstädter Künstlerkolonie in ihren Gebäuden auf der Mathildenhöhe.<sup>164</sup> Dabei fallen zahlreiche Objekte mit der *Goldrose* sehr ähnlichen Motiven auf, wie z. B. Vorhänge, Teppiche und Kunstverglasungen.<sup>165</sup> Explizit findet man die linear aufgefasste *Christiansen-Rose* auch in den Metallmontierungen der Beleuchtungskörper, die man auf den Abbildungen der Eingangshalle und des Speisezimmers sieht;<sup>166</sup> deutlich lässt sich das Blumenmotiv erkennen, das aus einem immer wieder geknickten Stück Draht spiralartig geformt ist und die Lampen mehrfach ziert. Die Dokumente zeigen aber trotz des völlig eingerichteten Zustandes des Hauses weder Porzellan noch Gläser mit der *Goldrose*, sondern es sind in dieser Hinsicht zwar in der Wirkung nicht unharmonische, aber eben nicht einheitliche Objekte zusammengestellt.



Abb. 146: Lampen in der Halle der *Villa in Rosen*.



Abb. 147: Speisezimmer der *Villa in Rosen*.

Zimmermann-Degen spekuliert aufgrund der stilistischen Ähnlichkeiten zwischen dem Porzellan-Service und der Innenausstattung der Villa, ebenso wegen der bereits früher erfolgten Verwendung des Dekors, dass das Service schon 1900 entworfen wurde, aber nicht rechtzeitig zu der Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1901 geliefert werden konnte.<sup>167</sup> Insofern legt sie sich für Porzellan und Glas gleichermaßen auf eine Datierung auf um 1903 fest.<sup>168</sup> Wie hier erläutert werden wird, ist allerdings nicht davon auszugehen, dass der in der *Villa in Rosen* tatsächlich verwandte Trinksatz nicht von Anfang an dafür geplant war. Es handelt sich bei dem Service *Goldrose* also eher um eine

<sup>164</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 82.

<sup>165</sup> Vgl. Rüttenauer 1989 [1901], S. 257: Abb., Behrens 1901, S. 22–23 und Zimmermann-Degen 1985, S. 15: Abb. 29.

<sup>166</sup> Vgl. Rüttenauer 1989 [1901], S. 246–247: Abb. und S. 258–259: Abb., sowie Zimmermann-Degen 1985, S. 73: Abb. 166.

<sup>167</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 97.

<sup>168</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 269–270: K 45 und S. 329–330: VG 2.

darauffolgende Entwicklung und Erweiterung. Warthorst geht mit Zimmermann-Degens Datierung konform, indem er festhält, dass der Trinksatz mit der *goldenen Rose* – wie alle anderen Gläser nach Entwürfen von Christiansen – zwar erst in der Theresienthaler Preisliste von 1907 auftritt,<sup>169</sup> zugleich aber ergänzt: „der Satz wurde vermutlich bereits vor 1903 entworfen.“<sup>170</sup>



Abb. 148: Teile des Gläsersatzes mit der *goldenen Rose*, vor 1903, Städtische Kunstsammlung Darmstadt.

Die erhaltenen Abbildungen der *Villa in Rosen* zeigen dagegen Teile des Trinksatzes **Optisch gedreht**,<sup>171</sup> der entsprechend auf 1901, möglicherweise sogar noch auf 1900, datiert werden kann. Es kann, da der Trinksatz sich optimal in das Gefüge einpasst, davon ausgegangen werden, dass dieser Gläsersatz konkret für die Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* entworfen wurde<sup>172</sup> und der Satz mit der *Goldrose* erst deutlich später als Ergänzung zu dem bereits bestehenden Porzellanservice in Auftrag gegeben wurde. Auch zu diesem frühesten Satz existierten mit über 25 cm extrem hohe Gläser, die auf der Photographie des vorbildlich gedeckten Tisches der *Villa in Rosen* deutlich über die anderen Gläser hinausragen.<sup>173</sup>

Neben der markanten halbkugelförmigen Kupa, die eine optische, gedrehte Facettierung aufweist, die sich in schräg verlaufenden Längsbahnen um die Kupa dreht, fällt an diesem Satz insbesondere der Entasisstängel auf, also ein Stiel mit allmählicher, mittiger Verdickung.<sup>174</sup> Für Warthorst ist diese Analogie die Ausgangssituation für eine scharfe Kritik an Christiansens Entwurf, in dem er eine Kopie des berühmten Trinksatzes von Peter Behrens von 1898 sieht. Dieser Trinksatz, der in Oberzwieselau gefertigt und zuerst in München 1899 ausgestellt wurde, stellt die Initialzündung schlechthin für das moderne Glas dar. Behrens befreite das Gebrauchsglas von jeglicher Dekoration und konzentrierte sich auf die Form, die damit zum Träger des ästhetischen Werts aufstieg. Behrens entwickelte für

<sup>169</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, Taf. XXII, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 146.

<sup>170</sup> Warthorst 1996 A, S. 146: Anm. 5.

<sup>171</sup> Vgl. Rüttenauer 1989 [1901], S. 254: Abb., S. 258: Abb. und S. 261: Abb.

<sup>172</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 140: Anm. 5.

<sup>173</sup> Vgl. Kat. Mus. London 1991, S. 27–28: Kat. Nr. 36 und S. 240: Taf. 95.

<sup>174</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal von 1907, Teil 3, Taf. XXI, zitiert nach Warthorst 1996 A, S. 140 und S. 141: Abb. 113, sowie Warthorst 2001 A, S. 40–41 und Zimmermann-Degen 1985, S. 329: VG 1. Siehe auch Kat. Ausst. Darmstadt 1965, S. 32: Kat. Nr. 18–21 und S. 36–37: Abb. 18–21; Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 4: S. 48: Kat. Nr. 104 (mit Abb.): „Sechsteiliger Gläsersatz, 1901. Glas mit schräggezogenen Rillen“, Kat. Nr. 105: „Karaffe“, Kat. Nr. 106 und Kat. Nr. 107; Kat. Mus. Darmstadt 1982, S. 50–51: Nr. 40–41; Kat. Mus. Darmstadt 1990, S. 58: Kat. Nr. 75, sowie Kat. Mus. München 2010, S. 118: Kat. Nr. 62.

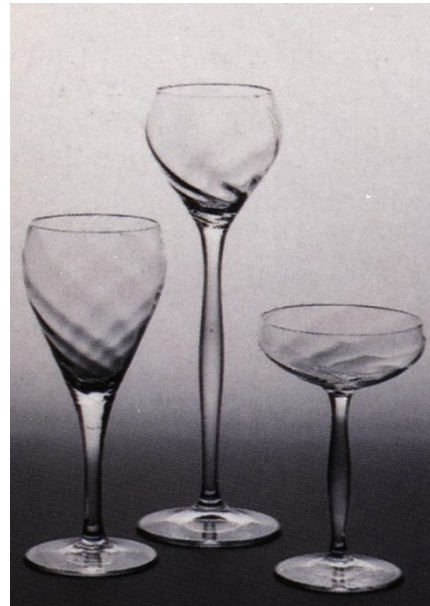


diesen Gläsersatz den geschwellten Stiel, der daraufhin unter dem Schlagwort des Entasisstängels in zahlreichen Varianten plagiirt und aufgegriffen wurde.<sup>175</sup>



Abb. 149: Gedeckter Tisch in der *Villa in Rosen* mit Trinksatz *Optisch gedreht*.

Abb. 150: Teile aus dem Trinksatz *Optisch gedreht*, entworfen von Hans Christiansen, hergestellt von Theresienthal, 1901, Städtische Kunstsammlung Darmstadt.



Zweifelsfrei orientiert sich Christiansen sowohl in der Gestaltung des Stiels als auch der stark gerundeten Form der Kuppel an den Gläsern von Behrens; in einem Bestandskatalog der Düsseldorfer Sammlung Hentrich werden die beiden Entwürfe zwar als ähnlich aber nicht etwa als formgleich bezeichnet.<sup>176</sup> Warthorst stellt heraus: „Gerade aber mit dem Dekor ‚optisch gedreht‘ macht Hans Christiansen deutlich, daß er den eigentlichen Gedanken von Behrens nicht verstanden hat.“<sup>177</sup> Da die optische Drehung die Außenlinie des Kelches und damit die Gesamtwirkung der Form verunklärt, wird die Reinheit des Formgedankens, die Behrens anstrebte, bei Christiansens Trinksatz deutlich geschmälert. Es ist allerdings von einem dem floral-dynamischen Jugendstil so stark verpflichteten Künstler wie Christiansen nicht zu erwarten, dass er – wenn er schon auf die stimmungshafte Farbgebung aufgrund von Kriterien zur Materialgerechtigkeit verzichtet – jeglichem schmückenden Beiwerk entsagen könnte und wollte. Um den Trinksatz überhaupt in den Gesamtkontext der *Villa in Rosen* in ihrer starken Farbigkeit und der schwelgerischen Üppigkeit der Dekorationen einzugliedern, erscheint es sogar als eine Grundbedingung, der Form nicht die alleinige Prämisse einzuräumen. Die weiche Facettierung der Kelche – weniger scharfkantig als ein Schliff, weniger aufdringlich als eine Irisierung, weniger konkret als eine Malerei – erzeugt ein sanftes Schillern, das den Gläsern die Möglichkeit bietet sich, sich der Umgebung anzupassen und deren Farbigkeit sanft zu spiegeln, ohne selbst farbig zu sein. Insofern stellt die optische Drehung eine intelligente Lösung für das Dilemma Christiansens zwischen Farbenliebe und Ansprüchen des Materials dar.

<sup>175</sup> Vgl. Warthorst 2001 A, S. 18–19.

<sup>176</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 105: Kat. Nr. 37.

<sup>177</sup> Warthorst 1996 A, S. 138.

Das Speisezimmer der *Villa in Rosen*, in dessen räumliche Wirkung die Gläser einbezogen werden mussten, wird in einer zeitgenössischen Besprechung als entspannter Raum beschrieben: „Das Esszimmer hat über der naturfarbenen Holz-Täfelung mit einfacher Quadratierung eine weisse tonnenartig gewölbte Decke. Es wirkt still und ruhig.“<sup>178</sup> Obwohl der Verlust der originalen Zimmereinrichtung und die Bewertung der Raumsituation nur aufgrund von Schwarzweißphotographien eine genaue Aussage über den Farbgehalt des Raumes unmöglich machen, kann doch vermutet werden, dass ein so an der Farbe hängender Künstler wie Christiansen, die helle Deckenfarbe und die Holztöne nicht ohne farbigen Gegenpol belässt. Wie Buchholz analysiert, wird die zurückhaltend gestaltete Raumwirkung gebrochen durch mehrere kräftige Farbakzente, beispielsweise durch einen Wandteppich, eine Intarsienarbeit über der Anrichte oder ein farbiges Fenster über einem der beiden, sich gegenüber stehenden Buffets am Eingang des Raumes.<sup>179</sup>

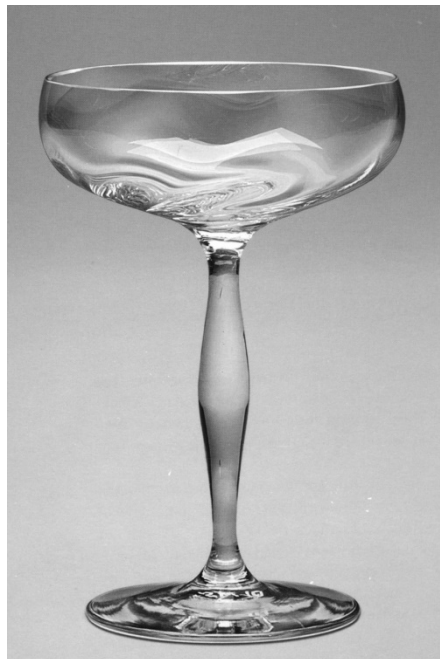


Abb. 151: Sektschale *Optisch gedreht*, entworfen von Hans Christiansen, hergestellt von Theresienthal, 14 cm hoch, 1901, Bayerisches Nationalmuseum München.

Dabei stellt der zweifelsfrei in einer starken Farbigkeit dekorierte Tisch das lebendige Zentrum des Raumes dar. Der Esstisch ist auf den erhaltenen Photographien in zwei verschiedenen Versionen zu sehen: einmal nur mit einer Tischdecke und einer organisch geformten, hohen Fußschale aus Silber dekoriert,<sup>180</sup> ein weiteres Mal, eingedeckt für vier Personen, ergänzt mit Platztellern, Servietten, Silberbesteck und den Theresienthaler Gläsern.<sup>181</sup> Dabei sind zwei verschiedene Tischdecken aufgelegt,

<sup>178</sup> Rüttenauer 1989 [1901], S. 257.

<sup>179</sup> Vgl. Buchholz 2002, S. 81–82. Kai Buchholz analysiert die Wirkung des Speisezimmers der *Villa in Rosen* auf der Basis der Ästhetik der Atmosphären von Gernot Böhme und kommt hierbei zu interessanten Ergebnissen zu Gestaltung des Raumvolumens, der Geräuschatmosphäre, der Formgebung und der Farbwirkung, die hier nicht in ganzer Breite wiedergegeben werden können.

<sup>180</sup> Vgl. Rüttenauer 1989 [1901], S. 254: Abb.

<sup>181</sup> Vgl. Rüttenauer 1989 [1901], S. 258: Abb. und S. 260: Abb. Buchholz erwähnt noch zusätzlich zwei silberne Kerzenleuchter, die auf diesen Abbildungen jedoch nicht zu finden sind; vgl. Buchholz 2002, S. 78. Auf einer weiteren Photographie der Anrichte sind noch weitere buntfarbige Teller zu sehen, die großformatige Dekore, teils auch Rosenmotive zeigen; vgl. Rüttenauer 1989 [1901], S. 261: Abb., Kat. Mus. Darmstadt 1982, S. 55: Nr. 49, Zimmermann-Degen 1985, S. 89: Abb. 193, S. 98: Abb. 203–204, sowie Buchholz 2002, S. 81–82. Von Interesse ist hier, dass anders als beim Glas noch nicht die Prämisse der Zweckdien-



die aber beide markante wellenförmige Muster, Rosen- und Blumendekore aufweisen. Der Trinksatz *Optisch gedreht* ordnet sich dezent der Dynamik des Tisches unter. Während die optisch gestreifte Kuppa die umgebenden Farben aufnimmt, spiegelt der Entasisstängel die runden Formen der stückierten Zimmerdecke, ebenso wie die Wellenbewegungen auf dem Bodenteppich unter dem Tisch, auf der Vorderfront der Anrichte und die organischen Formen der Füße von Esstisch und Stühlen und beim Silberbesteck.<sup>182</sup> Insbesondere für diesen Satz ist es bemerkenswert, wie Christiansen einerseits innovative Gestaltungsweisen aufgreift und andererseits Dekor und Form eine Symbiose eingehen lässt. Der Satz erscheint so nicht als ein reines Plagiat,<sup>183</sup> sondern vielmehr als eine die Strenge des Vorbilds abmildernde und in den Gesamtzusammenhang schlüssig integrierte Variante des Entwurfs von Behrens.<sup>184</sup>



Abb. 152: Gläseratz mit der *gravierten Welle* aus der Preisliste Theresienthal 1907, ca. 1902–1903.

Abb. 153: Drei hohe Weingläser zum Trinksatz mit der *gravierten Welle*, entworfen von Hans Christiansen, hergestellt von Theresienthal, 25,3, 22,9 und 20 cm hoch, ca. 1902.

In dem dritten Entwurf, den Christiansen für Theresienthal liefert, wird auf die kalte Veredelungstechnik des Glasschnitts zurückgegriffen. Obwohl der Trinksatz häufig und fälschlich als „mit Wellenschliff“<sup>185</sup> bezeichnet wird, läuft er doch in der Theresienthaler Preisliste von 1907 als Trinksatz mit **gravierter Welle**.<sup>186</sup> Im Gegensatz zu den drei anderen Sätzen Christiansens ist die Kuppa hier nicht organisch oder rund gebildet, sondern weist eine interessante Rhythmik der Außenlinie auf. Über einem kleinen, ringförmigen Nodus setzt die Kuppa an und öffnet sich weit nach außen, bevor eine

lichkeit eingehalten wird und das Mittelfeld der Teller als Dekorationsfläche einbezogen wird; vgl. auch Zimmermann-Degen 1985, S. 97–98.

<sup>182</sup> Vgl. Buchholz 2002, S. 80–81.

<sup>183</sup> An einer Stelle bezeichnet Warthorst Christiansen direkt als Plagiator von Behrens, was den Sachverhalt aber angesichts der unbestreitbaren Vorreiterrolle von Behrens und der permanenten gegenseitigen Übernahmen in der Glasindustrie sehr überspitzt darstellt; vgl. Warthorst 2007, S. 39.

<sup>184</sup> Peter Behrens selbst verwendete bei der Einrichtung seines Speisezimmers im *Haus Behrens* auf der Mathildenhöhe einen Gläseratz mit glockenförmiger Kuppa und rubinrotem, trompetenförmigem Hohlfuß, ausgeführt von der Rheinischen Glashütten AG; vgl. Buchholz 2002, S. 84 und S. 83: Abb. 5, sowie Kat. Mus. Berlin 2010, S. 279 und S. 621: Kat. Nr. 419.

<sup>185</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1972, Nr. 144, Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 49: Kat. Nr. 112 (mit Abb.) und S. 48: Kat. Nr. 109, sowie Kat. Mus. Darmstadt 1990, S. 58: Kat. Nr. 76.

<sup>186</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal von 1907, Teil 3, Taf. XXI, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 142 und S. 143: Abb. 115. Siehe auch Warthorst 2001 A, S. 42–43.

leichte, kaum merkliche Biegung nach oben einsetzt. Auf etwa halber Höhe der Kuppa wird die Linie erneut korrigiert und etwas nach innen geführt, so dass die Öffnung der Kuppa kleiner ist als ihre breiteste Stelle in der Mitte. Diese etwas kantige und ungewöhnliche Grundform mit der sanften Kurve unten und dem deutlichen Winkel weiter oben steht über dem nicht weiter gestalteten Stiel, der in einem breit ausgetriebenen Fuß endet. Das Dekor der dreifachen *gravierten Welle*, die sich um die Wandung der Kuppa zieht, greift dagegen das Spiel der Biegungen und Gegenbewegungen auf.<sup>187</sup> Die stetig an- und absteigende Linearität der Wellenform können als eine sachliche, geometrisierte Variante der botanischen Formen des floral-dynamischen Jugendstils verstanden werden;<sup>188</sup> andererseits stehen solche um das Glas gelegte Bänder auch im Kontext zu historistischen Dekorationsweisen, wie z. B. den berühmten Schachtenbach-Schlangen oder den aufgelegten Fäden, die sich spiralartig um die Gläser winden.<sup>189</sup> Die Wahl der Gravur, die Christiansen anstelle der venezianischen Techniken anwandte, bewirkte nicht nur eine Verfeinerung der Wirkung, sondern in erster Linie eine Reduktion des Dekors zugunsten der Durchsichtigkeit und der formalen Klarheit der Kuppa.

Auch mit dem Trinksatz mit der *gravierten Welle* wird der Anspruch Christiansens deutlich, sich das genutzte Material mit seinen Charaktereigenschaften bewusst zu machen und diese in den Entwurf zu integrieren. Umso tragischer ist es, dass immer wieder Theresienthaler Gläser mit aufgelegten, farbigen Bändern an Christiansen zugeschrieben werden, was weder über die Preislisten belegt ist noch stilistisch nachvollziehbar wäre. Dies betrifft im Wesentlichen zwei andere Entwürfe, nämlich zunächst den *Römer 1711*, der auf einer deutlich flacheren Kuppa zwei farbige, aufgelegte Fäden in Wellenform aufweist und einen Entasisstängel besitzt. Stilistisch hat also weder das Dekor noch die Form etwas mit dem Trinksatz der *gravierten Welle* gemein. Man begegnet diesem Fehler auch in dem sonst tadellosen Werkverzeichnis von Zimmermann-Degen, wo der Römer als Teil eines Trinksatzes falsch Christiansen zugeordnet wird.<sup>190</sup> Bereits im Darmstädter Ausstellungskatalog von 1976 tauchen Exemplare des Römers als Entwürfe Christiansens auf.<sup>191</sup> Warthorst betont allerdings, dass es sich bei dem auf um 1904 datierten *Römer 1711* um ein Einzelglas handelt und dieser in den Theresienthaler Preislisten nicht mit dem Namen Hans Christiansens verbunden wird.<sup>192</sup> Äquivalent handelt es sich bei dem *Römer 1531* mit dem Dekor *Liane* aus grünen, aufgelegten Fäden von um 1902 nicht um einen Entwurf Christiansens.<sup>193</sup> Andererseits lässt sich auch der Theresienthaler *Römer 1575* mit different geformter Kuppa aber gleichem Wellenmotiv als Glasschnitt gerne mit Christiansens Satz mit der *gravierten Welle* verwechseln.<sup>194</sup>

<sup>187</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 330: VG 3. Siehe auch Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 24 und S. 25: Abb. 36.

<sup>188</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 54.

<sup>189</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 130–131, sowie S. 125 und S. 126: Abb. 140.

<sup>190</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 330: VG 4, sowie S. 101: Abb. 210.

<sup>191</sup> Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 4: S. 48: Kat. Nr. 110: „Drei Weingläser mit grünen wellenförmigen Glasfüßen, um 1906 [...]“.

<sup>192</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 68 und S. 69: Abb. 59, siehe auch Warthorst 2001 A, S. 38. Siehe auch Preisliste Theresienthal von 1907, Teil 1, Taf. XVIII, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 24.

<sup>193</sup> Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 49: Kat. Nr. 114 (ohne Abb.): „Zwei Weingläser mit farbigen Fadenaufhängen, um 1908“. Siehe auch Warthorst 1996 A, S. 50 und S. 51: Abb. 40, sowie Warthorst 2001 A, S. 38.

Ein Überblick über die im Katalog zur Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976* gemachten Aussagen zu Christiansens Glasentwürfen: Die Katalognummern 104 (mit Abb.), 105, 106, 107, 108, 109, 111 (mit Abb.), 112 (mit Abb.) und 115 (mit Abb.) sind korrekt an Christiansen zugeschrieben; für die Katalognummern 110, 113 (mit Abb.) und 114 lässt sich entgegen der im Katalog behaupteten Zuschreibung kein Zusammenhang mit dem Künstler nachweisen. Vgl. Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 48–49: Kat. Nr. 104–115.

<sup>194</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 56 und ebd.: Abb. 46, sowie S. 142; siehe auch Warthorst 2001 A, S. 42. Vgl. zudem Kat. Mus. München 2010, S. 118: Kat. Nr. 63.

Der Trinksatz mit der *gravierten Welle* lässt sich dank einer Abbildung in einer Ausgabe des Kunstgewerbeblatts von 1904 genauer datieren. Die Photographie zeigt eine von E. Schaudt (wohl Johann Emil Schaudt, 1871–1957) entworfene Anrichte, die mit Gläsern aus dem Satz mit der *gravierten Welle* dekoriert wurde. Da sich die Abbildung auf einen zu Beginn des Heftes abgedruckten Bericht über eine Ausstellung in Berlin im Sommer 1903 bezieht, können die Photographien und damit auch der ausgestellte Trinksatz auf vor Mitte 1903 datiert werden.<sup>195</sup> Warthorst setzt das Entstehungsdatum des Entwurfs der zu dem Satz gehörigen, höheren Gläser sogar noch etwas früher an: „Die drei hohen Weingläser aus dem ursprünglichen Satz mit ‚gravierter Welle‘ von vermutlich bereits 1902.“<sup>196</sup>

Der vierte Gläsersatz, der über die Preisliste von 1907 sicher Christiansen zugeschrieben werden kann,<sup>197</sup> weist als Dekor einen ebenfalls **gravierten Blätterkranz** auf.<sup>198</sup> Warthorst verortet den Satz mangels weiterer Informationen zeitlich auf vor 1907. Das Design des Gläsersatzes erscheint mit der annähernd kugelförmigen Kupa und dem nicht gegliederten Stängel wenig spektakulär und gewinnt auch mit dem sehr statischen Dekor keine übergeordnete Aussage. Dass sich heute lediglich das Weinglas des Satzes nachweisen lässt,<sup>199</sup> könnte ein Indiz dafür sein, dass den Gläsern mit dem *gravierten Blätterkranz* kein kommerzieller Erfolg beschieden war.



Abb. 154: Weinkelch mit graviertem Blätterkranz, entworfen von Hans Christiansen, hergestellt von Theresienthal, 15,3 cm hoch, vor 1907, Privatsammlung.

Zusammenfassend sollte noch einmal auf die Überlegung nach dem Verhältnis zwischen Entwerfer und Hersteller rekuriert werden. Christiansen entwarf die vier nachweisbaren Gläsersätze in der Zeit-

<sup>195</sup> Plehn 1904, S. 21 und insbesondere Abb. auf S. 33. Warthorst datiert den Trinksatz dagegen, entsprechend des Erscheinungsdatums des Hefts, auf vor 1904; vgl. Warthorst 1996 A, S. 142, insbesondere Anm. 5.

<sup>196</sup> Warthorst 1996 A, S. 138; vgl. auch ebd. S. 139: Abb. 111. Die Basis für diese frühere zeitliche Verortung durch Warthorst ist unklar.

<sup>197</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal von 1907, Teil 3, Taf. XXI, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 145: Abb. 117.

<sup>198</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 144, sowie ebd. Abb. 116 und Warthorst 2001 A, S. 44–45. Siehe auch Zimmermann-Degen 1985, S. 330: VG 5, sowie Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 49: Kat. Nr. 115 (mit Abb.): „Stängelglas mit Blattmusterschliff, um 1908“.

<sup>199</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 144 und Warthorst 2001 A, S. 44.

spanne zwischen frühestens 1900 und spätestens 1907, möglicherweise auch in einer Kernphase zwischen 1901 und 1903. Für die Sätze *Optisch gedreht* und *Goldrose* lässt sich ein eigenes Interesse des Künstlers nachweisen, der wohl zunächst den Entwurf für den Gläsersatz zur Ausstattung der *Villa in Rosen* anfertigte und erst danach einen Hersteller suchte. Bei den beiden Entwürfen mit geschnittenen Dekoren, der *gravierten Welle* und dem *Blätterkranz*, könnte erwägt werden, dass die Glashütte den Künstler sogar konkret beauftragte, weitere Serien zu entwerfen, die dann spätestens mit Erscheinen der Preisliste von 1907 den Kunden angeboten wurde. Die Zusammenarbeit zwischen Theresienthal und Christiansen ist jedenfalls das einzig belegbare Beispiel in der Geschichte der Glashütte bis zum letzten Viertel des 20. Jahrhunderts, bei dem direkt mit dem Namen eines Künstlers bzw. externen Entwerfers geworben wurde und stellt eine Ausnahme in der Firmenpolitik unter der Familie von Poschinger dar. Die Gläser stellen aber auch im Gesamtwerk Christiansens eine ungewöhnliche Gruppe dar, da sie aufgrund der sachlich-klaaren Gestaltung nicht mehr eindeutig als Arbeiten des Jugendstils definiert werden könnten, sondern vielmehr einen Übergangsmoment markieren. Wie eng die verschiedenen Ausprägungen der Kunst und des Kunstgewerbes um 1900 gerade in Bezug auf die Linienführung miteinander verflochten waren, zeigt eine analysierende Textpassage von Helga Hilsch, die darauf aufbauend Christiansens Glasentwürfe als noch dem Jugendstil zugehörig betrachtet:

Die überreichen floralen oder naturalistischen Formen und die oft bunte Farbenwahl lösten schon nach wenigen Jahren eine Gegenbewegung aus, die zurückhaltende schlichte Formen und sparsame Dekore bevorzugte. [...] Die ‚gegenstandslose‘ Linie hat ihren Ursprung in Belgien, die ‚reine schöne Form‘ kam aus England. Mit dem wachsenden Einfluß der von William Morris getragenen Arts and Crafts Movement auf dem europäischen Kontinent und den Werken Henry van de Veldes insbesondere in Deutschland und Österreich wurde der erste Schritt zur Ornamentlosigkeit und zur sogenannten ‚Neuen Sachlichkeit‘ der zwanziger Jahre schon vor der Jahrhundertwende getan. Während jedoch die klaren, meist undekorierten Formen zu einer neuen Stilsprache überleiten, gehört das nicht immer unbedingt abstrakte, dynamische Linienwerk van den Veldes noch durchaus zum Jugendstil.<sup>200</sup>

#### 7.4.3. Parallelen zur *Arts and Crafts-Movement*

Die Glassätze von Hans Christiansen weisen im hohen Maße eine Umsetzung der Kriterien von Materialgerechtigkeit und Zweckdienlichkeit auf und stehen damit im Kontext zu zeitgenössischen Gestaltungstheorien im Bereich der angewandten Kunst. Zunächst ist das wichtigste Kriterium bei der Analyse der Glasentwürfe Christiansens mit der durchgängigen Gestaltung in Klarglas zu benennen, die in extremer Opposition zu den meisten anderen Arbeiten des Künstlers steht. Betrachtet man Christiansens Gesamtwerk, so kommt in ihm der Verwendung von Farbe eine elementare Bedeutung zu. Christiansen wird von Zeitgenossen u. a. als „ein grosser Farbensinn-Erwecker“<sup>201</sup> beschrieben; an anderer Stelle wird festgehalten: „[...] sein eigentliches Element [ist] die Farbe; die bestrickende Wirkung seiner besten Schöpfungen beruht vornehmlich in dem sicheren Gefühl, mit dem er die Farben

<sup>200</sup> Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 53.

<sup>201</sup> Rüttenauer 1989 [1901], S. 241.

nach ihren dekorativen und den Empfindungswerten wählt und zusammenstellt.“<sup>202</sup> Dass Christiansen beim Gebrauchsglas – völlig konträr zu dem schillernden Tafelglas der Kunstverglasungen mit malerischer Wirkung – den Einsatz von farbigem Glas, ob in der Masse gefärbt, überfangen, opaleszent, irisiert oder bemalt gänzlich ausschloss, kann nur als eine bewusste Einhaltung des Prinzips der Materialgerechtigkeit interpretiert werden. Zimmermann-Degen kann aufgrund von Archivalien nachweisen, dass Christiansen sich im Zusammenhang mit Arbeiten der Berliner Porzellanmanufaktur, die auf der Weltausstellung von 1893 in Chicago ausgestellt wurden, mit dem Problem auseinandersetzte, wie die Materialität eines spezifischen Werkstoffes Eingang in dessen Gestaltung finden müsse. In einem an die Weltausstellung anschließenden Vortrag im Hamburger Kunstgewerbeverein, konstatiert Christiansen:

Nun erscheint es mir aber nicht gerechtfertigt, daß man diese ganzen Flächen so mit Farben bemalt, daß von dem schönen Porzellan und seinem Ton nichts mehr übrig bleibt. Wenn die Delfter Künstler dieses auch getan hätten, dann haben sie jedoch stets mit Lasurfarben gemalt, daß das ursprüngliche Material durch die Farbe hindurch scheint. Ganz anders die Berliner Manufaktur, mit allen möglichen Deck- und Erdfarben sucht sie nur eine der Ölmalerei gleiche Wirkung zu erzielen [...]<sup>203</sup>

Zimmermann-Degen erörtert anhand dieser Aussage die Überlegung, dass Christiansen sich mit der hier formulierten Forderung nach einer porzellangemäßen und von anderen Kunstbereichen emanzipierten Dekorgestaltung schon früh mit der Problematik der Materialgerechtigkeit auseinandersetzte.<sup>204</sup> Beim Glas ging Christiansen entsprechend vor und erhielt die Durchsichtigkeit des Glases als herausragendes Charakteristikum des Materials trotz seiner eigenen, besonderen Vorliebe für intensive Farbigkeiten. Auch die Dekore der Trinksätze wurden, wie bereits anhand der einzelnen Entwürfe beschrieben, so zurückhaltend gestaltet, dass sie weder den Blick auf den Charakter des Werkstoffs noch auf den Inhalt des Glases und dessen farbliche Besonderheit verstellen. Christiansens Entscheidung für diese beiden Aspekte der Transparenz und des untergeordneten Dekors lassen sich auf Thesen aus dem Umkreis der *Arts and Crafts*-Bewegung und des englischen Designers Christopher Dresser zurückführen, mit denen Christiansen sich möglicherweise auseinandersetzte.

Bereits um 1850 postulierte **John Ruskin**, der für William Morris und die sich um ihn bildende *Arts and Crafts-Movement* die Rolle eines Vordenkers und Mentors einnahm,<sup>205</sup> sich in erster Linie auf die Architekturtheorie beziehende Thesen zur „truth to material“ – analog zur „truth to nature“, der Orientierung an der Natur,<sup>206</sup> Formulierungen, die entsprechend Ruskins Wertvorstellungen einen christlich-ethischen Wahrheitsbegriff einbeziehen.<sup>207</sup> Ähnlich wie Morris sah er die Ästhetik und Werthaftigkeit von Architektur und Kunstgewerbe durch die andere Oberflächen imitierende Praxis bedroht. Ebenso propagierte Ruskin die soziale und ethische Vorbildfunktion des traditionellen Handwerks, dessen Position er durch die massenhaften und billigen Herstellungsmöglichkeiten im Zuge der Industrialisie-

<sup>202</sup> N. N. 1901 [Darmstädter Künstler-Kolonie], S. 25.

<sup>203</sup> Christiansen, Hans: *Kunstgewerbliche Studien in der Weltausstellung zu Chicago*, Vortrag vom 21.11.1893, Hamburger Kunstgewerbeverein, S. 14, Städt. Museum Flensburg, zitiert nach: Zimmermann-Degen 1985, S. 95.

<sup>204</sup> Zimmermann-Degen 1985, S. 95.

<sup>205</sup> Vgl. Schlieker 1986, S. 45.

<sup>206</sup> Vgl. Braesel 2012, S. 22–23.

<sup>207</sup> Vgl. Rottau 2012, S. 17–32, hier S. 18–19. Siehe auch Ruskin 1889 [1849], Kap. II: *The Lamp of Truth*, S. 29–69.

rung gefährdet sah. Seiner Ansicht nach konnten nur ausgebildete Kunsthandwerker, die sich der Eigenheiten und Bearbeitungsmöglichkeiten eines spezifischen Materials bewusst waren, dessen Eignung für einen bestimmten Zweck beurteilen.<sup>208</sup> Ruskin geht im zweiten, 1853 erschienenen Band seiner Schrift *The Stones of Venice*, die sich eigentlich den architektonischen Leistungen Venedigs widmet, kurz auf die Spezifika des untrennbar mit der Stadt verbundenen Materials Glas ein:

These are two, namely, its ductility when heated, and transparency when cold, both nearly perfect. In its employment for vessels, we ought always to exhibit its ductility, and in its employment for windows, its transparency. All work in glass is bad which does not, with loud voice, proclaim one or other of these great qualities. Consequently, all cut glass is barbarous: for the cutting conceals its ductility, and confuses it with crystal. Also, all very neat, finished, and perfect form in glass is barbarous: for this fails in proclaiming another of its great virtues; namely, the ease with which its light substance can be moulded or blown into any form, so long as perfect accuracy be not required.<sup>209</sup>

Ruskin definiert hier für den Werkstoff Glas zwei wesentliche Charakteristika, nämlich die Formbarkeit im flüssigen und die Durchsichtigkeit im kalten Aggregatzustand. Insofern liefe ein Schliff der ersten Eigenschaft zuwider, da er die glatte Oberfläche des geblasenen Glases verschleiern würde, während eine Gravur die Transparenz als zweites Spezifikum stören würde.<sup>210</sup> Besonders interessant ist die Tatsache, dass die von Ruskin als typisch herausgestellte Eigenschaft der Biegsamkeit des Glases sich nicht vereinbaren lässt mit einem Anspruch auf absolute Perfektion, was anders formuliert, eine industrielle Fertigung im Sinne von Pressglas ausschließt. Die handwerkliche Herstellung von drehend formgeblasenem Glas, bei dem eben keine völlig identischen Einzelstücke entstehen, wird durch Ruskins Hinweis „moulded or blown“, also geformt oder frei geblasen, nicht abgelehnt.

Ähnlich argumentiert auch **William Morris** in seiner Lesung *The Lesser Arts of Life* von 1882, wo er sich klar gegen Press- und Schliffglas ausspricht. Morris selbst hatte sich zwar mit dem Material Glas auseinandergesetzt, aber keine eigenen Entwürfe für diesen kunstgewerblichen Bereich geliefert.<sup>211</sup> Seine hier formulierten Überlegungen zum Glas spiegeln seine Bevorzugung des traditionellen Handwerks, da er das völlig freie Blasen gegenüber dem verbreiteten formgeblasenem Glas bevorzugt:

I am fully in earnest when I say that if I were setting about getting good glasses made, I would get some good workmen together, tell them the height and capacity of the vessels I wanted, and perhaps some general idea as to kind of shape, and then let them do their best. Then I would sort them out as they came from the annealing arches (what a pleasure that would be!) and I would put a good price on the best ones, for they would be worth it; and I don't believe that the worst would be bad. In speaking of glass-work, it is a matter of course that I am only thinking of that which is blown and worked by hand; moulded and cut glass may have commercial, but cannot have artistic value.<sup>212</sup>

<sup>208</sup> Vgl. Rottau 2012, S. 27–29.

<sup>209</sup> Ruskin 1853, Appendix, Kap. 12: *Modern painting on glass*, S. 392.

<sup>210</sup> Vgl. Rottau 2012, S. 29–30.

<sup>211</sup> Vgl. Hawkins 1996, S. 185.

<sup>212</sup> Morris 1914 [1882], S. 248.

Die geringe Vertrautheit mit den üblichen Produktionsabläufen spiegelt sich in der Tatsache, dass Morris nicht klar zwischen frei geblasenem, formgeblasenem und gepresstem Glas unterscheidet: Formgeblasenes Glas, wie eben bei den Trinksätzen Christiansens eingesetzt, wird unter Verwendung von Formen per Hand hergestellt und steht somit zwischen den beiden Kategorien, die Morris hier beschreibt. In seinem Vertrauen auf die technischen Fähigkeiten und den künstlerischen Geschmack der Kunsthandwerker verschiebt Morris zudem die Aufgabe des Designers vom eigentlichen Entwurfsprozess hin zum Sortieren bzw. Bewerten der nur nach losen Vorgaben entstandenen Gläser, die sich aufgrund des Verzichts auf Modeln naturgemäß deutlich unterscheiden müssen. Das Arbeiten nach Morris' Vorstellungen bedeutete aber auch einen höheren Arbeitsaufwand und damit einhergehend eine Verteuerung der Produkte. Morris stellte hier seine Prinzipien über pragmatische Überlegungen und über das Monopol des Entwerfers auf Formgebung, dessen Relevanz sich wiederum erst im Zuge der seriellen, industriellen Fertigungsmöglichkeiten manifestierte.<sup>213</sup> Bezeichnend für Morris' Haltung sind auch seine Aussagen im Hinblick auf die Farbe des Glases, da er das Streben nach entfärbtem, makellosem Glas als moderne Entwicklung beklagte und entgegen der allgemeinen Tendenzen unreines Glas mit einer leichten Tönung bevorzugte.<sup>214</sup> Seine Begründung liegt ebenfalls in dem Glauben an das Handwerk, wie er am Beispiel der venezianischen Gläser erörtert:

This glass of Venice or Murano is most delicate in its form, and was certainly meant quite as much for ornament as use; so you may be sure that if the makers of it had seen any necessity for getting more mechanical perfection in their metal they would have tried for it and got it; but like all true artists they were contented when they had a material that served the purpose of their special craft, and would not weary themselves in seeking after what they did not want.<sup>215</sup>

Der Handwerker wird hier mit dem Künstler gleichgesetzt, der Entwerfer und der technische Neuerer werden überflüssig; insofern postuliert Morris für das Material Glas Thesen, die völlig entgegen den parallel sich ereignenden Entwicklungen im Glasbereich stehen.

Gläser, die Morris und seine Familie in *Red House* selbst nutzten, wurden nach Entwürfen von Philip Webb, der bereits für die Architektur des Wohnhauses der Familie verantwortlich zeichnete, von der Firma James Powell & Sons hergestellt. Die bereits erwähnte Glasserie aus den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts, die oft als Ausgangspunkt des funktionalistischen Designs im Glasbereich aufgefasst wird, wurde teils frei geformt, teils formgeblasen und zeichnet sich durch eine klare, versachlichte Formensprache aus. Einzig schmückende Elemente sind runde Auswölbungen, die die geradlinigen Außenlinien durchbrechen, wellenförmig eingedrückte Ränder oder, bei Weinkelchen, kleine Kugeln zwischen Kuppel und Stängel, auch gedrehte Stängel werden integriert. Auf Malerei, Gravur und Schliff wurde konsequent verzichtet,<sup>216</sup> während die gebogenen, gewellten Formen Ruskins Forderung zur Erhaltung der dem Glas immanenten Biegsamkeit erfüllen.<sup>217</sup>

<sup>213</sup> Vgl. Schaefer 1970, S. 112.

<sup>214</sup> Vgl. Braesel 2012, S. 154–155.

<sup>215</sup> Morris 1914 [1882], S. 248.

<sup>216</sup> Vgl. Schaefer 1970, S. 124 und S. 126: Abb. 202, sowie Hawkins 1996, S. 184–185 und Kat. Ausst. London 1996, S. 196–197: K.25 und S. 197: K.26.

<sup>217</sup> Rottau 2012, S. 44: Abb. 14 und S. 45.



Abb. 155: Gläser für William Morris, entworfen von Philip Webb, hergestellt von James Powell & Sons, Whitefriars, ca. 1862–1863.

Weniger bekannt ist die Tatsache, dass Skizzen von Webbs Hand – offenbar ebenfalls für Morris oder in seinem Auftrag angefertigt – existieren, die ornamentale Gold- und Emaildekore aufweisen und die möglicherweise auf eine Auseinandersetzung Webbs mit deutschen oder venezianischen bemalten Stücken im South Kensington Museum schließen lassen. Da kein bemaltes Glas, sondern nur ein undekoriertes Glas nach diesen Entwürfen Webbs, sowie Stücke der bereits beschriebenen Serie erhalten sind, u. a. im Birmingham Museum und im Victoria & Albert Museum in London, kann davon ausgegangen werden, dass Morris der Favorisierung Ruskins von undekoriertem Glas letztendlich Folge leistete, obwohl seine Begeisterung für das Mittelalter und seine spezifischen Dekorationsweisen ein malerisches Dekor gerechtfertigt hätten.<sup>218</sup> Seine eigenen Postulate der Glasherstellung ohne Vorzeichnung, nur mithilfe des artistischen Geschicks des Handwerkers, des freien Blasens und der Einfärbung des Glases haben in Webbs Gläsern allerdings keine konsequente Umsetzung erfahren.

Ähnlichen, aber weitaus stärker an die realen Verhältnisse angepassten Gedanken begegnet man bei **Christopher Dresser**, der nur in losem Verhältnis zu den eigentlichen Vertretern der *Arts and Crafts-Movement* stand.<sup>219</sup> Er bezog sich weniger auf diese als auf seinen Lehrmeister Owen Jones, für dessen *Grammar of Ornament* er eine Farbtabelle beigezeichnet hatte<sup>220</sup> und von dem er die Grundsätze der Zweckmäßigkeit, der Geometrisierung und der Farbkomposition übernahm. Diese erweiterte er noch durch sein in einem Studium erworbenes botanisches Wissen und Impulse der japanischen Kunstästhetik und gelangte so zu einer kompromisslosen, der Funktion verpflichteten Designtheorie, die dem Ornament eine wesentliche, dem Zweck aber untergeordnete Rolle zuweist.<sup>221</sup> Im Gegensatz zu Ruskin und Morris stand er der maschinellen Herstellung positiv gegenüber und lieferte für die verschiedensten Industriezweige und Materialien Entwürfe. Erst im 20. Jahrhundert wurde Dressers frühe Öffnung gegenüber den veränderten Produktionsgegebenheiten erkannt und er als erster Industriedesigner gewürdigt.<sup>222</sup> Dresser transportierte seine progressiven Ansichten in einigen theoretischen

<sup>218</sup> Vgl. Hawkins 1996, S. 184–185 und Kat. Ausst. London 1996, S. 196: K.24.

<sup>219</sup> Vgl. Schlieker 1986, S. 46–47.

<sup>220</sup> Vgl. Schlieker 1986, S. 166, insb. Anm. 4.

<sup>221</sup> Vgl. Schlieker 1986, S. 165–171.

<sup>222</sup> Die erste Würdigung von Dressers Werk als Industriedesigner fand in einem Aufsatz in der Zeitschrift *The Studio* von 1899 statt; vgl. N. N.: *The Work of Christopher Dresser*, in: *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Jg. 15, 1899, S. 104–114, zitiert nach: Durant 1993, S. 133–135.



Schriften, von denen für den vorliegenden Zusammenhang sicherlich *Principles of Decorative Design* die wichtigste Rolle spielt. In diesem Werk, das zwischen 1870 und 1872 in einer Artikelfolge in der Zeitschrift *Technical Educator* und 1873 in einer Buchausgabe erschien, trifft Dresser grundsätzliche Aussagen zur dekorativen Kunst, außerdem zur Ornamentik, Farben- und Proportionslehre, darüber hinaus stellt er einfache, nachvollziehbare Konstruktionsprinzipien für verschiedenste Gestaltungsbe-  
reiche auf, darunter auch zum Glas. Darin wird Dressers Absicht deutlich, sowohl Fabrikanten und Handwerker als auch Käufer in Fragen des Geschmacks zu erziehen und eine industrielle Produktion anzuregen, deren Erzeugnisse Funktionalität und Ästhetik verbinden.<sup>223</sup>

Bei den Gestaltungsmöglichkeiten für das Material Glas empfiehlt Dresser das freie Glasblasen, wie es beim antiken und venezianischen Glas praktiziert wurde, als einfachste und angemessenste Be-  
handlungsart. Zudem erkennt er die Kunstfertigkeit des Arbeitsvorgangs an, der sich auch die Natur-  
gesetze, vor allem die der Schwerkraft, zunutze macht.<sup>224</sup> Allerdings wird auch hier nicht eindeutig auf eine Differenzierung von frei- und formgeblasenem Glas eingegangen. Dresser spielt die Gestal-  
tungsprinzipien, die sich ebenso auf Weinkelche, Becher, Vasen und andere Behälter übertragen las-  
sen,<sup>225</sup> am Beispiel der optimalen Form eines Schankgefäßes durch, die auf Grundlage einer längli-  
chen Glasblase entsteht:

Its grace of form is obvious; the delicate curvature of its sides, the gentle swelling of the bulb, and the exquisitely rounded base, all manifest beauty. Here we get a vessel formed for us al-  
most wholly by Nature. It is the attraction of gravitation which converts what would be a mere  
bubble, or hollow sphere of glass, into a gracefully elongated and delicately-shaped flask.<sup>226</sup>

Als vorrangigen Schritt bei der weiteren Gestaltung dieser Blase nennt Dresser die Überlegung, wel-  
chen Zweck das Gefäß erfüllen soll, worin sich seine progressive Haltung am deutlichsten offenbart.  
Es wird zwischen einer Flasche, die dem Transport dient, deshalb verschließbar sein muss und nur  
einmal befüllt wird, und einer Tischkaraffe unterschieden, die immer wieder neu befüllt und entleert  
wird, aber offen bleiben kann.<sup>227</sup>

All objects which are meant to be refilled many times should have a funnel-shaped mouth [...]. A  
decanter should have capacity for containing liquid; it should stand securely, and have a double  
funnel – a funnel to collect the fluid and conduct it into the bottle, and a funnel to collect it and  
conduct it out of the bottle. It must also be convenient to use and hold, and the upper funnel  
should be of such a character that it will guide the liquid in a proper direction when poured from  
the decanter.<sup>228</sup>

Die hier für eine Karaffe empfohlene trichterförmige Gestaltung des Halses und Ausgusses, sowie die  
gegensätzliche Trichterform am Gefäßkörper, die die Flüssigkeit beim Ausgießen sammeln und das  
Ausschenken erleichtern soll, lassen sich also auf funktionale Gesichtspunkte wie Handlichkeit und

---

Als Wiederentdecker von Dresser im 20. Jahrhundert gilt Nikolaus Pevsner; vgl. Pevsner, Nikolaus: *Christopher Dresser – Industriedesigner*, in: *Architectural Review*, S. 183–186, zitiert nach: Kat. Ausst. Köln 1981, S. 20–26, wo der Aufsatz das erste Mal ins Deutsche übersetzt wurde.

<sup>223</sup> Vgl. Joppien 1981 A, S. 11.

<sup>224</sup> Vgl. Dresser o. J. [1873], S. 127.

<sup>225</sup> Vgl. Dresser o. J. [1873], S. 130.

<sup>226</sup> Dresser o. J. [1873], S. 127.

<sup>227</sup> Vgl. Dresser o. J. [1873], S. 128–129.

<sup>228</sup> Dresser o. J. [1873], S. 129.

Praktikabilität zurückführen. Erst in zweiter Linie nennt Dresser einen ästhetischen Aspekt, der mit Lichtführung und Farbgestaltung des Tischensembles zusammenhängt:

But as most decanters are intended to hold wine, the brilliancy of which is not readily apparent when that portion of the vessel which contains the liquid rests immediately upon the table, it is desirable to give to the vessel a foot, or, in other words, raise the body of the decanter so that light may surround it as fully as possible.<sup>229</sup>

Der Bereich des Gefäßes, der das meist farbige Getränk umschließt, sollte also nach Dresser nicht direkt auf dem Tischtuch aufliegen, sondern durch einen gläsernen Fuß angehoben werden, um durch dessen Transparenz einerseits die farbigen Zonen zwischen Textil und Flüssigkeit zu trennen und andererseits dem Licht eine Durchgangsmöglichkeit und somit dem Glas ein höheres Reflexionsvermögen zu bieten. Diese rein auf die sinnliche Wahrnehmung abzielende Lichtführung unterstreicht wiederum die besonderen Merkmale der Durchsichtigkeit und Brillanz des Glases. An dieser Stelle gehen in Dressers Forderungen ästhetische und funktionale Aspekte eine Symbiose ein.

Die Empfehlung zur farbigen Ausprägung der Gläser schließt starke, grelle Farben aus, während zarte und abgemilderte Farbtöne durchaus neben dem klaren Glas gebilligt werden. Allerdings geht es Dresser anders als Morris hier nicht um die Frage nach Tradition, sondern nur um ästhetische Aspekte. Die Begründung gegen buntes Glas liegt einerseits in den starken Kontrasten, die von den buntfarbigen Gläsern ausgehen und die sich am gedeckten Tisch nicht harmonisch eingliedern lassen, und andererseits in der Überlagerung und Verfremdung der eigenen Färbung des Getränks, wie gerade beim Wein.<sup>230</sup> Überhaupt steht für Dresser die farbliche Abstimmung eines gedeckten Tisches als Gesamtzusammenhang, dem sich die einzelnen Objekte unterordnen müssen, im Zentrum, wo auch seine Bevorzugung heller, milder Farbtöne herrührt: „Let the cloth be pale buff, or cream-colour, instead of white; and the glass water-vessels of very pale, but refined and various, tints; and the salt-cellars, if of glass, also coloured, in a tender and befitting manner, and a most harmonious effect will be produced.“<sup>231</sup> Hier kommen bereits Gedanken zum Gesamtkunstwerk eines Ensembles oder Raumes zum Tragen, wie sie sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausbreiten.

Auch zum Umgang mit den üblichen Dekorationsmöglichkeiten der Glasgestaltung gibt Dresser Anleitungen: Am Ofen aufgelegte Dekore sind für ihn nur akzeptabel, wenn Zweck oder künstlerischer Effekt von ihnen profitieren, wobei Letzteres nicht näher erläutert wird. Die venezianischen Verzierungen erfahren hier jedoch eine Gleichsetzung mit dem Zwang nach ständigen Neuheiten, die nicht im Einklang stehen mit Dressers Begriff der Schönheit.<sup>232</sup> Der Glasschliff und hierbei insbesondere der formgebende Schliff, erfährt eine scharfe Kritik, da er die bereits perfekte Oberfläche des Glases abträgt; die sich hierin artikulierende Gleichbehandlung des Glases mit anderen Materialien, wie Halbedelsteinen oder gerade Bergkristall, entspricht nicht den Vorstellungen von Materialtreue, die Dresser propagiert. Ein zurückgenommener Einsatz des Schliffs ist dann zufriedenstellend, wenn er zweckmäßige Vorteile wie etwa eine Erhöhung der Griffigkeit mit sich bringt.<sup>233</sup> Entsprechend wird die Verwendung des Glasschnitts nur eingeschränkt akzeptiert: „Engraving is also laborious, and while it is

<sup>229</sup> Dresser o. J. [1873], S. 129–130.

<sup>230</sup> Vgl. Dresser o. J. [1873], S. 132.

<sup>231</sup> Dresser o. J. [1873], S. 132.

<sup>232</sup> Vgl. Dresser o. J. [1873], S. 130–131.

<sup>233</sup> Vgl. Dresser o. J. [1873], S. 132–133.

capable of yielding most delicate and beautiful effects, it should yet be somewhat sparingly used, for extravagance in labour is never desirable, and there is such a thing as extravagance of beauty.“<sup>234</sup>

Stark bearbeitete und mit einem Netz aus gravierten Dekoren überzogene Gegenstände, wie die Gläser für die Lobmeyr besonders bekannt war, werden hier wegen des hohen zeitlichen Arbeitsaufwands und trotz dem dafür nötigen künstlerischen Geschick abgewertet. Von kleinformatigen Dekoren dagegen profitiert das gesamte Glas, wie Dresser ausführt:

However delicate ornament may be, and however well composed, yet if it covers the whole of the walls of an apartment and of the objects which it contains, it fails to please. There must be the contrast of plain surfaces with ornamented – plain for the eye to rest upon, ornament for the mind to enjoy. In the enrichment of glass these remarks fully apply.<sup>235</sup>

Diese Bemerkung entstammt zwar den Aussagen zur Glasgravur, lassen sich aber ebenso auf gemalte Dekore übertragen, auf die Dresser nicht im Besonderen eingeht.

Inwiefern sich Dresser an seine eigenen Postulate hielt, lässt sich durch einen Vergleich der Anfang der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts formulierten Theorien mit den Gläsern nach seinen eigenen Entwürfen, die sich auf die achtziger bis neunziger Jahre datieren lassen, demonstrieren. Dresser entwarf für die Firma James Couper & Sons in Glasgow eine Gruppe von sehr spezifischen Gläsern, die unter dem Namen *Clutha-Glass* vermarktet wurden.<sup>236</sup> Die erste, nicht zu erwartende Feststellung liegt darin, dass es sich bei diesen Objekten auf den ersten Blick um Ziergläser handelt. Die Formgebung steht allerdings einem Zweck nicht entgegen, so dass die Gläser trotz ihrer eigenartigen Formen als Vasen, Schalen, Karaffen, usw. zu verwenden sind und zudem diesen Funktionen gerecht werden.<sup>237</sup> Des Weiteren sind die Gläser buntfarbig: blau, braun, grün in manchen Fällen sogar in einem strahlenden Bernsteinengelb,<sup>238</sup> was den eigenen Forderungen nicht direkt entspricht. Allerdings hatte Dresser ja selbst die Einschränkung gemacht, dass ein Salzstreuer, der ja einen weißen, neutralen Inhalt hat, auch farbig sein könne, was er hier wohl auf Vasen – möglicherweise doch als zierendes Objekt ganz ohne Inhalt gedacht – überträgt. Die Glasmasse weist Schlieren und Blasen auf,<sup>239</sup> wobei dies weniger auf eine theoretische Überlegung wie bei Morris zurückzuführen ist als vielmehr, da die Einschlüsse die Struktur des Glases bestimmen und eine dekorative Qualität gewinnen, auf ästhetische Gesichtspunkte.

Das wirklich Bemerkenswerte an Dressers Gläsern sind aber die völlig konform mit seinen Überlegungen zu dem Herstellungsverfahren frei geblasenen Glases gehenden, dabei aber überraschenden, teils bizarren Formen. Dabei greift der Entwerfer wohl einerseits auf historische Vorbilder zurück, etwa die langen gebogenen Hälse der Vasen auf persische Rosensprenkler oder die gedrehten Vasen auf

<sup>234</sup> Dresser o. J. [1873], S. 133.

<sup>235</sup> Dresser o. J. [1873], S. 134.

<sup>236</sup> Vgl. Joppien 1981 B, S. 40. Es sind zu der Gruppe der *Clutha*-Gläser keine Skizzen oder Entwurfszeichnungen Dressers erhalten; da nur manche, nicht aber alle erhaltenen Objekte eine Marke aufweisen, die sie zweifelsohne als geistiges Produkt des Künstlers identifizieren, kann nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass sämtliche Entwürfe von Dresser stammen; vgl. Blench 1985, S. 355–357 und Joppien 1981 B, S. 30. Es ist allerdings davon auszugehen, dass Dresser mit seinem Schaffenszentrum in London und häufig auf Reisen, keine Möglichkeit hatte, die Fertigung zu beaufsichtigen und möglicherweise seine Entwürfe vor Ort variiert wurden; vgl. Joppien 1981 B, S. 29.

<sup>237</sup> Vgl. Blench 1985, S. 358–359.

<sup>238</sup> Vgl. Durant 1993, S. 131: Abb.

<sup>239</sup> Vgl. Blench 1985, S. 358.

die deutsche Form des Küttrolfs,<sup>240</sup> andererseits nimmt er mit seinen vegetabilen und asymmetrischen Gestaltungen künstlerische Tendenzen der Jahrhundertwende vorweg, wie Herwin Schaefer beschreibt: „Dresser [...] also designed glass [...] of the 1890's, which are already Art Nouveau in their delicate and effeminate affectation.“<sup>241</sup>



Abb. 156–157: Clutha-Gläser, entworfen von Christopher Dresser, hergestellt von James Couper & Sons, Glasgow, ca. 1885–1895, links Propellervase in rosa Glas mit metallischer und gelber Streifung, rechts hohe Vase aus opak-weißem Glas.

Interessanterweise finden sich zwischen den hier ausgeführten Theorien und den Glasgestaltungen Christiansens einige Parallelen, die darauf schließen lassen, dass Christiansen sich mit diesen Überlegungen auseinandergesetzt haben könnte. Allerdings wurden viel Schriften der *Arts and Crafts-Movement* erst um die Jahrhundertwende ins Deutsche übertragen, etwa der hier zitierte Band von Ruskin erst 1904; die Werke von Dresser sogar nur teilweise und erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts übersetzt.<sup>242</sup> Es wäre denkbar, dass Christiansen die englische Sprache beherrschte und die Texte im Original lesen konnte: Er war bereits 1893 zur Weltausstellung nach Chicago gesandt worden, was nahelegt, dass er des Englischen mächtig war, und wohnte dort bei seiner Schwester, die in eine amerikanische Familie eingeheiratet hatte.<sup>243</sup> Aber auch ohne einen direkten Kontakt Christiansens mit den Schriften hätte er mit dem darin verbreiteten Gedankengut bekannt gemacht werden können. Dresser erhielt bereits 1860 einen Dokortitel der Universität in Jena verliehen, der seine Leistungen auf dem Gebiet der Botanik würdigte.<sup>244</sup> Seine schriftlichen Äußerungen wurden also durchaus in Deutschland verfolgt, möglicherweise nahm auch Gottfried Semper, mit dem Dresser aufgrund einer gleichzeitigen Lehrtätigkeit an dem *Department of Science and Art* in South Kensington sicher-

<sup>240</sup> Vgl. Blench 1985, S. 358, sowie S. 353: Abb. 2 und S. 355: Abb. 4. Siehe auch Joppien 1981 B, S. 40: Abb. 36 und Durant 1993, S. 131: Abb.

<sup>241</sup> Schaefer 1970, S. 126.

<sup>242</sup> Vgl. Joppien 1981 A, S. 11.

<sup>243</sup> Vgl. Christiansen C. 1977, S. 241.

<sup>244</sup> Vgl. Kat. Ausst. Köln 1981, S. 7 und Durant 1993, S. 13.

lich persönlich bekannt war,<sup>245</sup> eine vermittelnde Funktion ein. Dresser spielte aber auch eine wichtige Rolle bei der Einführung des japanischen Kunsthandwerks in Europa, da er die Erfahrungen und Eindrücke einer bereits 1877 erfolgten, drei Monate langen Japan-Reise in Vorträgen und Veröffentlichungen mitteilte und 1882 in *Japan, its Architecture, Art and Art Manufactures* ausführlich beschrieb.<sup>246</sup> Er betrieb zwischen 1879 und 1882 zudem die Firma Dresser & Holme, einem Import von asiatischem Kunsthandwerk mit Verkaufsraum in London,<sup>247</sup> und besaß selbst eine umfangreiche Sammlung von Kunstgegenständen aus Ostasien, dem Orient und anderen Ländern, die nicht erhalten ist.<sup>248</sup> Seine Tätigkeit färbte auch auf den Kontinent ab, wo Samuel Bing (1838–1905) ab 1896 seinen Pariser Laden namens *Art Nouveau* einrichtete und die japanische Ästhetik auf dem Kontinent bekannt machte.<sup>249</sup> Insofern wäre es plausibel, dass Justus Brinckmann, mit dem Christiansen freundschaftlich verbunden war und dessen bereits erwähnte Begeisterung für Japan sich auf den Künstler übertrug, Christiansen auch mit Dressers Schriften bekannt gemacht hatte. Dressers organische Entwürfe fanden Ende des 19. Jahrhunderts zudem indirekten Niederschlag in den Formfindungen der Glashütte Lötz Witwe.<sup>250</sup>

Des Weiteren kann Großherzog Ernst Ludwig in Darmstadt eine Vermittlerfunktion zwischen dem Gedankengut der *Arts and Crafts-Movement* und dem deutschen Kunstgewerbe eingeräumt werden. Der Großherzog stand in persönlichem Kontakt mit Charles Robert Ashbee (1863–1942) und Mackay Hugh Baillie Scott (1865–1945), beides wichtige Vertreter der englischen Bewegung, und beauftragte 1897 letzteren mit der Ausstattung mehrerer Räume des Neuen Palais in Darmstadt.<sup>251</sup> Die Gründung der Darmstädter Künstlerkolonie kann, wie Hanno-Walter Kruft ausführt, insofern selbst als Einflussnahme der Theorien der *Arts and Crafts-Movement*, formuliert von Ruskin und Morris und vertreten durch Ashbee und Scott, bewertet werden: „Doch muß man sich [...] darüber klar sein, daß die Ideenübernahme unter Abstrich der sozial-kritischen Motivation der Engländer erfolgte, wobei wirtschaftspolitische Interessen mit einem sich selbst zelebrierenden Kult von Künstler-Priestern eine schillernde Verbindung eingingen.“<sup>252</sup> Die Einrichtung der Mathildenhöhe durch den Großherzog war ebenso der Sucht nach eigener Repräsentation als der Förderung des hessischen und deutschen Kunstgewerbes verpflichtet. Das Gedankengut der *Arts and Crafts-Movement* war in Darmstadt durch die Einrichtung einer Kolonie, einer abgegrenzten und vorbildlichen Sphäre der freien wie angewandten Künste mit Künstlerhäusern, die aus einem Gedanken entwickelt wurden, ähnlich dem *Red House* von William Morris,<sup>253</sup> permanent präsent. Unabhängig davon, welcher dieser möglichen und zahlreichen Vermittlungswege zutraf, ist in jedem Fall davon auszugehen, dass Christiansen, der in mehreren europäischen Ländern lebte und international hervorragend vernetzt war, über die Entwicklungen des englischen Kunstgewerbes ab Mitte des 19. Jahrhunderts bestens informiert war.

Wendet man die verschiedenen theoretischen Aussagen auf die vier Trinksätze Christiansens an, so ist zunächst festzuhalten, dass sämtliche Gläser aus klarem Glas geformt sind, was Christiansen mit

<sup>245</sup> Vgl. Kat. Ausst. Köln 1981, S. 6. Dresser war dort zwischen 1855 und 1869 tätig; vgl. Durant 1993, S. 11.

<sup>246</sup> Vgl. Durant 1993, S. 28–29.

<sup>247</sup> Vgl. Durant 1993, S. 33.

<sup>248</sup> Vgl. Durant 1993, S. 42 und Joppien 1981 B, S. 32.

<sup>249</sup> Vgl. Günther 1971, S. 16.

<sup>250</sup> Vgl. Kat. Mus. Freiburg 1989, S. 13 und S. 20: Anm. 35.

<sup>251</sup> Vgl. Kruft 1977, S. 29–31.

<sup>252</sup> Kruft 1977, S. 37.

<sup>253</sup> Vgl. Braesel 2012, S. 34–36.

den Aussagen Ruskins verbindet und dem entscheidenden Spezifikum des Glases als Material den größten Stellenwert einräumt. Alle Garnituren weisen formgeblasene Kuppen auf – was sowohl für Theresienthal typisch als auch für die kontinuierliche, wieder erkennbare Gestaltung unabdinglich ist. Hierin zeigt sich auch die sowohl Christiansen als auch der Darmstädter Künstlerkolonie eigene, positive Zugewandtheit zur industriellen Fertigung; auch darin ist die Orientierung an Ruskin spürbar. Die Kuppen der Weinkelche mit der *goldenen Rose* weisen einen, wie bei Dresser postuliert, leicht trichterförmigen, ausgestellten Mundrand auf, der das Trinken angenehm machte. Die anderen Kelchformen sind zwar nicht ausgewölbt, aber erscheinen ebenfalls zweckmäßig.

Aufgelegte Dekore sind weder von den Vertretern der *Arts and Crafts-Movement* empfohlen noch bei Christiansen zu finden; als einziges handgeformtes Element taucht lediglich ein kugeliger Nodus bei den Stängeln aus dem Service der *Goldrose* auf, der an die Kugel bei den von Webb für Morris entworfenen Gläsern, die Christiansen möglicherweise kannte, erinnert. Der Verzicht auf formgebende oder den ganzen Körper überziehende Dekore ist allen Theoretikern wie Entwerfern gemeinsam, wobei sich Christiansens Verwendung des Dekors, ob gemalt als florales Ornament oder graviert als graphisches Dekor, eng an Dressers Vorstellung des Ornaments als nötigem Gegenüber der undekorierten Flächen bindet. Auch im Kontext der englischen Theoretiker ist die Entscheidung Christiansens für die optische Drehung seines ersten, für die *Villa in Rosen* bestimmten Trinksatzes bemerkenswert. Das technische Verfahren ist speziell für das formgeblasene Glas entwickelt und damit nur für das Material Glas anzuwenden. Zudem sind die beiden Hauptcharakteristika nach Ruskin, die Biegsamkeit und die Transparenz unangetastet. Christiansens Dekorwahl stellt insofern eine besondere Form der Materialgerechtigkeit dar.

## 7.5. Das Theresienthaler Dekor-Musterbuch von ca. 1900–1923

### 7.5.1. Zuschreibungsproblematik und Datierung

Das erhaltene Dekor-Musterbuch in Theresienthal ist eine Sammlung zahlloser Dekore, entworfen und erdacht für die Veredelungstechniken der Emailmalerei, der Gravur und des Schliffs. Die Dekore wurden chronologisch mit vierstelligen Zahlen durchnummeriert, ohne Rücksicht auf die zugehörige Technik. In dem Musterbuch der Glashütte finden sich fast alle Dekore, die in den Preislisten von 1903 und 1907 im Register angegeben sind. Es ist nicht belegt, ob tatsächlich jedes darin verzeichnete Dekor auch Anwendung auf den Gläsern fand; zahlreiche Dekore lassen sich zumindest bisher weder über Preislisten noch als erhaltene Gläser nachweisen. Die einzelnen Dekore sind teilweise neben der Dekornummer mit Namen wie *Beck*, *Kiesenbauer*, *Kramer*, *Pitsch* oder *Wagner* versehen. Zunächst erweckt dies den Anschein, als könnten die Dekore auf bestimmte externe Entwerfer hindeuten; es werden Assoziationen zu zeitgenössischen Künstlern wie besonders zu Jean Beck geweckt, dessen Name im Zusammenhang mit Theresienthaler Gläsern der zehner Jahre des 20. Jahrhunderts immer wieder fällt. Allerdings ist es angesichts der Fülle von Dekoren, die z. B. mit der Notiz *Beck* versehen sind, der stilistischen Merkmale und ebenso der Quellenlage zum Verhältnis zwischen Jean Beck und Theresienthal, das im nächsten Kapitel genauer eruiert wird, auszuschließen, dass mit den Hinweisen im Dekorbuch tatsächlich der bekanntere Designer gemeint sein könnte. Es lässt sich vielmehr belegen, dass die Vermerke auf interne Mitarbeiter Theresienthals verweisen, auf firmeninterne Maler, Graveure und Schleifer, die die Dekore entwickelt haben. Diese verantworteten mit hoher Wahrscheinlichkeit die Entwürfe der Dekore.

Des Weiteren ist anzunehmen, dass es die Aufgabe eines einzelnen Mitarbeiters war, die Dekore in das Musterbuch zu übertragen, da die Handschrift einheitlich ist. Es könnte auch ein Mitwirken von Familienmitgliedern der Poschinger erwägt werden. Da die Schreibart nicht zu der Schrift in den Henriette von Poschinger zuzuschreibenden Skizzenbücher zu passen scheint, ist sie für diese Funktion jedoch allem Anschein nach auszuschließen. Auch die Datierung stimmt größtenteils nicht mit den Lebensdaten Henriette von Poschingers überein. Für ihren Sohn Egon von Poschinger wäre eine Mitarbeit theoretisch denkbar, aber aufgrund der Quellenlage, die keine Rückschlüsse auf dessen kreatives Talent zulässt, nicht anzunehmen.

Die Datierung des Dekor-Musterbuches kann auf die Zeitspanne nach 1897 und mindestens bis 1923 eingekreist werden. Das erste Datum lässt sich festlegen durch die – gleich noch genauer zu besprechende – Nachahmung eines Entwurfs von Otto Eckmann von 1897; das zweite Datum bezieht sich auf Dekore, die das 25jährige Thronjubiläum des deutschen Kaisers Wilhelm II. 1913 würdigen. Des Weiteren befindet sich im Musterbuch eine einzelne Seite von floralen Dekoren, denen die Notiz „Reimer“ hinzugefügt ist, womit offensichtlich ein amerikanischer Händler gemeint ist, mit dem Theresienthal ab 1923 geschäftlich in Kontakt getreten war. Da zudem Dekorvarianten der Preisliste von 1903 und 1907 im Musterbuch vertreten sind, kann die Datierungsthese bestätigt und das Dekor-Musterbuch auf den Zeitraum zwischen ca. 1900 bis 1923 verortet werden.

### 7.5.2. Suche nach Entwerfern III – Pietsch / C. Beck / Wagner / Kiesenbauer

Die Suche nach Entwerfern kann in Bezug auf die Dekorgestaltung der Theresienthaler Gläser des Jugendstils und bis in die zwanziger Jahre hinein insofern noch um mehrere Namen erweitert werden. Mit der Notiz *Pitsch* wird mit hoher Wahrscheinlichkeit der Graveur **Karl Pietsch jun.** gemeint sein, dessen Rolle bereits im Zusammenhang mit dem Theresienthaler Historismus beschrieben wurde. Im Bayerischen Wirtschaftsarchiv wird ein Theresienthaler Belegschaftsbuch von 1925 verwahrt, das obwohl es zeitlich nach dem Dekor-Musterbuch steht, hilfreiche Hinweise bei der Suche nach den für die Entwürfe verantwortlichen Mitarbeitern liefern konnte. Zu dem Namen *Beck* finden sich gleich drei Einträge, von denen zwei in einen Zusammenhang mit dem Dekor-Musterbuch gesetzt werden können. Zum einen handelte es sich dabei um **Carl Beck sen.** (geb. 1856), der aus dem böhmischen Eleonorenhain stammend ab 1869 als Maler in Theresienthal angestellt war,<sup>254</sup> zum anderen um **Ludwig Beck** (geb. 1884), gebürtiger Theresienthaler und ab 1897 ebenfalls als Maler beschäftigt.<sup>255</sup>

Außerdem findet sich ein Graveur namens **Josef Wagner** (geb. 1886), der ab 1909 in Theresienthal arbeitete,<sup>256</sup> und ein Angestellter namens Eduard Kiesenbauer (geb. 1904), die beide in Theresienthal geboren wurden.<sup>257</sup> Im Falle Wagners ist aufgrund seiner Qualifikation als Glasschneider von einem Zusammenhang mit dem Dekor-Musterbuch auszugehen, während Eduard Kiesenbauer womöglich ein Verwandter des bereits 1925 nicht mehr in Theresienthal arbeitenden oder schon verstorbenen Kiesenbauers war, der am Dekor-Musterbuch beteiligt war. Dabei könnte es sich um den aus Böhmen stammenden **Ignatz Kiesenbauer** (geb. 1857) handeln, der um 1885 als Schleifer in Theresienthal nachweisbar ist.<sup>258</sup> Ein Mitarbeiter namens Kramer konnte nicht ausgemacht werden. Diese internen Mitarbeiter prägten die geschliffenen, gravierten und malerischen Dekorentwürfe der Glashütte, möglicherweise könnten ihnen aber auch formale Gestaltungen zugeschrieben werden.

### 7.5.3. Vorbilder für die Entwürfe

Im Dekor-Musterbuch finden sich einige ungewöhnliche Entwürfe, die nicht in den Preislisten belegt sind und möglicherweise auch nie in Serie produziert wurden. Dadurch stellt diese Ideensammlung eine einzigartige Möglichkeit dar, sich mit weniger oder gar nicht bekannten Dekoren Theresienthaler

<sup>254</sup> BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 51; Belegschaftsbuch, um 1925, fol. 8: „Beck, Carl sen., Geburtsdatum: 18.4.56, Geburtsort: Eleonorenhain, Wohnort: Theresienthal, Beschäftigungsart: Maler, Eintritt: 7.6.69.“ Eingetragen ist ebenfalls ein Carl Beck jun., wohl ein Sohn des Erstgenannten, der aber nicht als Maler angestellt war; ebd., fol. 7: „Beck, Carl jun., Geburtsdatum: 25.8.79, Geburtsort: Theresienthal, Wohnort: Klautzenbach, Beschäftigungsart: Absprenger, Eintritt: 17.5.92.“ Carl Beck sen. war 1890 Vorstand des Theresienthaler Theater-Dilettanten-Vereins; vgl. Haller R. 1987, S. 23.

<sup>255</sup> BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 51; Belegschaftsbuch, um 1925, fol. 8: „Beck, Ludwig, Geburtsdatum: 6.8.84, Geburtsort: Theresienthal, Wohnort: Theresienthal, Beschäftigungsart: Maler, Eintritt: 23.10.97.“ Als weiterer Maler ist noch Heinrich Blechinger genannt, dessen Name nicht im Dekor-Musterbuch auftaucht; BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 51; Belegschaftsbuch, um 1925, fol. 8: „Blechinger, Heinrich, Geburtsdatum: 13.1.89, Geburtsort: Theresienthal, Wohnort: Zwiesel, Beschäftigungsart: Maler, Eintritt: 7.2.02.“

<sup>256</sup> BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 51; Belegschaftsbuch, um 1925, fol. 8: „Wagner, Josef, Geburtsdatum: 28.9.86, Geburtsort: Theresienthal, Wohnort: Zwiesel, Beschäftigungsart: Graveur, Eintritt: 11.11.99.“ Ansonsten lässt sich noch ein Adolf Wagner, Glasmachermeister in Theresienthal um 1943, nachweisen; vgl. Haller R. 1987, S. 35.

<sup>257</sup> BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 51; Belegschaftsbuch, um 1925, fol. 9: „Kiesenbauer, Eduard, Geburtsdatum: 24.07.04, Geburtsort: Theresienthal, Wohnort: Theresienthal, Beschäftigungsart: Angestellter, Eintritt: 23.6.22.“

<sup>258</sup> Vgl. Mitglieder der freiwilligen Feuerwehr Theresienthal, um 1885, zitiert nach: Haller R. 1987, S. 19–20, hier S. 20: Nr. 51: „Kiesenbauer Ignatz, Schleifer, 16.5.1857 in Christianberg/Böhmen“. Des weiteren sind Max Kiesenbauer, als Angestellter um 1911, und Karl Kiesenbauer, als Betriebsleiter um 1927, in Theresienthal nachweisbar; vgl. Haller R. 1987, S. 95 und S. 33.



Provenienz zu befassen und mögliche Vorbilder für diese zu identifizieren. Interessanterweise lassen zahlreiche Dekore die Auseinandersetzung mit aktuellen Tendenzen in Kunst und Kunstgewerbe, insbesondere mit Illustrationen aus der *Jugend* bzw. mit Arbeiten von der Zeitschrift nahestehenden Künstlern erkennen, wie Otto Eckmann, Fritz Erler (1868–1940), Josef Rudolf Witzel (1867–1924) und eben Hans Christiansen. Tatsächlich ist belegt, dass in vielen Manufakturen um die Jahrhundertwende Illustrationen aus der *Jugend* mit mehr oder weniger Erfolg als Ersatz für eigene Entwurfszeichnungen dienten.<sup>259</sup> Im Theresienthaler Dekor-Musterbuch sind aber auch Beeinflussungen durch andere Medien wie der Wiener Zeitschrift *Ver Sacrum* spürbar. Für Theresienthal lässt sich aus dieser Verbindung von angewandter und autonomer Kunst eine enge Verzahnung der internen Entwerfer mit der Münchener Kunstlandschaft ableiten; wahrscheinlich bildete wie schon zuvor auch in der Zeit um die Jahrhundertwende die Familie von Poschinger eine entscheidende Informationsbrücke zwischen München und Zwiesel. Es sollen an dieser Stelle vier verschiedene, im Musterbuch umgesetzte Sujets im Zusammenhang mit ihren Ursprüngen respektive deren Einflussnahmen näher betrachtet werden.

Eine direkte Adaption eines Motivs findet sich im *Dekor 1456*,<sup>260</sup> das sich deutlich an einem von der Firma Scherrebek nach einem Entwurf Otto Eckmanns hergestellten Pfeilerbehang orientiert, der als **Fünf-Schwäne-Teppich** einen sehr hohen Bekanntheitsgrad erlangte.<sup>261</sup> Der Teppich zeigt einen sich an schlanken Bäumen vorbeischlängelnden Fluss, auf dem fünf Schwäne gleiten. Der vertikale Bildaufbau, der stark unter japanischem Einfluss steht, lebt von sich kontrastierenden Elementen: die strahlend weißen Schwäne auf dem dunklen Fluss, der sich windende Fluss zwischen den vertikalen Baumstämmen, das spiegelglatte, Schwäne und Bäume reflektierende Wasser neben dem kleinteilig gestalteten, von Blättern bedeckten Waldboden, die Naturdarstellung im Zentrum flankiert von Ornamentbändern oben und unten.

Die Weberei war, nach dem bereits 1895 erschienenen Farbholzschnitt der ‚Drei Schwäne auf dunklem Gewässer‘ gefertigt, vollendeter Ausdruck der neuen Formen jugendstilhafter Stilisierung von Natur, gepaart mit abstrahiertem Ornament und einer neugefundenen Leuchtkraft der textilen Farbe. Die grundlegende Wirkung der Graphik im Jugendstil auf jede Art der bildhaften Flächengestaltung, wird in dem Bildteppich deutlich.<sup>262</sup>

Das Motiv ließ sich entsprechend auch auf andere Materialien übertragen; es fand zahlreiche Nachahmer und wurde sogar parodiert. Mit hoher Wahrscheinlichkeit war Eckmanns Arbeit den Theresienthaler Entwerfern über die *VII. Internationale Kunstausstellung* im Münchener Glaspalast 1897 bekannt, wo der Teppich mit anderen Objekten des heimischen Kunstgewerbes, u. a. weiteren Arbeiten der führenden Köpfe des Münchener Jugendstils wie Erler, Endell und Obrist, ausgestellt wurde.<sup>263</sup>

<sup>259</sup> Vgl. Rammert-Götz 1997, S. 53 und Zimmermann-Degen 1985, S. 106.

<sup>260</sup> ATG; Dekor-Musterbuch, undatiert, Dekor 1456. Auf eine weitere Zitation des Musterbuches als Quelle wird im Weiteren verzichtet, da keine genauen Seitenangaben gemacht werden können.

<sup>261</sup> Vgl. Kat. Ausst. Kassel 1997, S. 132–133; Kat. Nr. 64 und Eschmann 1976, S. 163. Siehe auch für einen Vergleich zu thematisch ähnlichen Entwürfen Christiansens Zimmermann-Degen 1985, S. 90 und S. 125–127.

<sup>262</sup> Kat. Ausst. Kassel 1997, S. 132; Kat. Nr. 64. Vgl. auch Eckmanns thematisch ähnliche Illustration aus *Jugend*, Jg. 1, 1896, Nr. 10, S. 160.

<sup>263</sup> Vgl. Günther 1971, S. 22.



Abb. 158: *Fünf Schwäne*, Pfeilerbehang, entworfen von Otto Eckmann, ausgeführt von der Kunstgewerbeschule Scherrebek, 236 x 77 cm, 1896–1897.

Abb. 159: *Dekor 1456* aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

Die Theresienthaler Umsetzung hält sich im Wesentlichen eng an das Vorbild; es gibt allerdings eine relevante Abwandlung bei der Rahmung der Darstellung. Statt der abstrakten Muster, die das Original oben und unten begrenzen, zeigt das Theresienthaler *Dekor 1456* zwei zusätzliche Bäume an den Seiten, deren Blätterdach das Bild oben rahmt und deren knorriges, verflochtenes Wurzelwerk den Abschluss nach unten bildet. Die zusätzlichen Äste und Blätter der seitlichen Stämme weichen zudem die dem Teppich gemäße, für ein Glasdekor aber suboptimale rechteckige Grundstruktur auf. Die Farbgebung und damit der Gesamteindruck ist völlig verschieden: Während der Teppich nach Eckmann herbstliche Farbtöne zeigt, sprüht das Glasdekor vor Farbe, indem Rot, Blau, Grün und Gelb in reinen, aber nicht aufeinander abgestimmten Farbtönen auftreten. Das Anliegen, die Malerei heller und damit transparenter werden zu lassen, ist unverkennbar. Auch in Details sind Verschiebungen zu bemerken, wie etwa bei den Köpfen der Schwäne, die bei Eckmann um Augen und Schnabel herum schwarze Bereiche aufweisen, beim *Dekor 1456* dagegen – wohl um das Dekor nicht zu kleinteilig werden und überhaupt als Glasdekor realisierbar zu lassen – schneeweiß und damit auch etwas banaler erscheinen. Bei der Gestaltung der Blätter dagegen sind statt der schematischen Formen, die das Bild im Original beruhigen, naturalistische, farblich schattierte Blattformen eingeführt worden. Die

Bildwirkung verschiebt sich damit von einer stillen, kompositionell ausgewogenen Stimmung hin zu einem etwas unübersichtlichem Eindruck. Weitere Abweichungen scheinen auf Missverständnissen des Musterzeichners zu beruhen, der etwa den im Schwanenteppich zweiten Baumstamm von links verkürzt und durch eine zusätzliche Reflexion auf der Wasseroberfläche ersetzt; eine weitere Reflexion in einer Biegung des Flusses in der Bildmitte weist nicht die eigentlich zugewiesene Färbung auf. Auch die blauen Linien um die Schwäne, die das Gleiten der Vögel betonen und eine angenehme Dynamik vermitteln, sind in der Nachahmung in Elemente aufgelöst, die sich weder farblich noch formal eindeutig vom Gefieder der Tiere und deren Reflexionen im Wasser absetzen. Ebenfalls irritierend wirken die Blattformen auf dem roten Erdboden, die künstlich arrangiert wirken und nicht wie in der Textilarbeit zu Boden gesunkene Blätter darstellen. Insgesamt stellt das Theresienthaler Dekor also eine in Detail und Komposition unausgereifte, die Kriterien zur optimalen Umsetzung hin zum Glasdekor aber berücksichtigende Adaption dar.

Immer wieder begegnet man im Musterbuch Dekoren, die **Mohnblüten** zum Thema haben, wobei die Bandbreite von naturalistisch geprägten Wiedergaben hin zu stilisierten Darstellungen reicht.<sup>264</sup> Das Motiv des Mohns war im Kunstgewerbe um 1900 im Allgemeinen beliebt, da die trancefördernde Wirkung der Inhaltsstoffe der Pflanze mit der Grundstimmung des *Fin de Siècle* korrespondierte.<sup>265</sup> Auch für die Gestaltungen des Jugendstils eignete sich die Blume mit den markanten großen Blüten und den dünnen, sich windenden Stielen hervorragend. Es lässt sich beispielsweise auch ein Mohndekor auf einer Oberzwieselauer Musterzeichnung für eine Bowle nachweisen. Dabei zeigt das Dekor neben verspielten Details eine symmetrisch-rhythmische Anordnung, die gemeinsam mit dem zunehmenden Abstrahierungsgrad an den sezessionistischen Wiener Stil erinnert.<sup>266</sup> Die dezente, ins Bläuliche changierende Farbgebung der Blütenblätter erinnert weniger an den bäuerlichen, roten Klatschmohn als an den sanfter gefärbten Schlafmohn, aus dessen Saft das nicht nur berauschende, sondern auch stark betäubende Opium gewonnen werden kann; allein dadurch eröffnen sich schon Assoziationsketten zu Träumen und Zwischenwelten.



Abb. 160: *Boule* 340, Musterblatt Oberzwieselau.

<sup>264</sup> Außer den hier abgebildeten Dekoren sind das z. B. noch die *Dekore* 1595 und 1600.

<sup>265</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 20.

<sup>266</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 78, S. 73 und S. 72: Abb. 65. Siehe auch Neuner-Warthorst 2009 A, S. 91. Das Musterblatt aus Oberzwieselau, das die *Boule* 340 mit dem Dekor 1139 zeigt, wird im Archiv des Kunstmuseums Düsseldorf aufbewahrt.

Die Verwendung des Motivs war also durchaus nichts Ungewöhnliches; an den Theresienthaler Varianten lässt sich aber nicht nur der Umgang mit eventuellen Vorlagen erörtern, sondern auch das Verhältnis zwischen Produzent und Rezipient näher definieren. Das Theresienthaler *Dekor 1560*, entworfen von Josef Wagner, ist ein schönes Beispiel für eine fast an die Lehrbücher der Botanik erinnernde Pflanzenstudie, die den Klatschmohn in vier verschiedenen Stadien zeigt: zunächst die Knospe, dann die sich öffnende und die voll erblühte, rote Mohnblüte und zuletzt die ausgebildete Samenkapsel. Die tonal gestaltete Zeichnung strahlt dank der feingliedrigen Darstellung und der duftig gezeichneten Blüten eine elegante Leichtigkeit aus. Der Hinweis im Dekor-Musterbuch „3fach“ lässt auf eine dreifache Wiederholung des Motivs auf der Wandung eines Glases schließen. Setzt man voraus, dass die Detailgenauigkeit der Zeichnung in der Umsetzung erhalten bleiben soll, ist aber eine Anwendung auf der Kuppa etwa eines Weinkelches aufgrund der Größenverhältnisse nicht denkbar. Womöglich könnte das vertikal aufgebaute Dekor für eine hohe Vase oder ein anderes Zierglas erdacht worden sein. Die feine Abstufung der Farbtöne und die sanften Übergänge in den Schattierungen sind dagegen auf dem im Gegenstand ähnlichen *Dekor 1571* trotz des gleichen Entwerfers nicht mehr zu finden. Hier wirkt die Darstellung der Mohnblumen weitaus ungelinker und weniger stimmig, da die Formen stark vereinfacht sind; die Linienführung wirkt übertrieben. Auch die Variation der Farbtöne der Blütenblätter in Rot, Rosa und Gelb, die eben nicht explizit auf eine andere Mohnsorte verweisen, wie es bei der Oberzwieselauer Gestaltung der Fall ist, sondern vielmehr willkürlich erscheinen, erweist sich als weniger geglückt. Insgesamt lässt sich für beide Theresienthaler Motive eine sehr klare, direkte Formensprache feststellen, die nicht etwa den möglichen Stimmungsgehalt des Mohns transportiert, sondern sich der Schönheit und Anmut der Blume in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien annimmt.



Abb. 161–162: *Dekor 1571* und *Dekor 1560* mit Mohnblüten, entworfen von Josef Wagner, aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.



Das *Dekor 1495* dagegen führt einen weiteren Aspekt ein, auf den im Folgenden noch konkreter eingegangen werden soll, indem in der Mohnblüte selbst ein Frauengesicht platziert ist und Mensch und Natur so eine symbiotische Verschmelzung eingehen.<sup>267</sup> Der Stängel der Mohnblüte ringelt sich zunächst spiralartig um die Blüte und wird dann in einem großen Bogen nach unten geführt. Entlang des Stängels winden sich mehrere längliche Blätter in leichten Wellen und Schnörkeln. Eine weitere, im Verblühen begriffene Blüte, die auf einem kürzeren Stiel sitzt, zeigt bereits die typische Mohnkapsel. Der verdickte Ausgangspunkt von Stängeln und Blättern findet sich in einem waagerechten Ornamentband wieder, dessen lineare Gestaltung gerade noch entfernt an stilisierte Wurzeln erinnert. Das Dekor greift mit den spiralartigen, dünnen und nicht dreidimensional gestalteten Linien der Stiele und des Ornamentsbands zwar bewusst Gestaltungselemente des floral-dynamischen Jugendstils auf. Die naturalistisch, fast naiv ausgeführten Elemente, wie Frauengesicht, Blüten und Mohnkapsel, ebenso wie der starre Ornamentstreifen stehen jedoch der bewegten Linienführung entgegen, so dass die Gesamtwirkung disparat bleiben muss. Das *Dekor 1535* zeigt grundsätzlich dasselbe Motiv wie das *Dekor 1495*, allerdings wird die Blumendarstellung noch weiter vereinfacht und das Thema in Verbindung mit einem Spruchband, auf dem der Trinkspruch „Fröhlich trinken, Lieder singen / Half von je, zu guten Dingen“ steht, sogar banalisiert.



Abb. 163–164: *Dekor 1495* und *Dekor 1535* mit Mohnblüten, entworfen von Josef Wagner, aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

Die hier erfolgte Kombination von Blume und Frau ist ein für den Jugendstil typisches Thema. Vollendet begegnet man dieser Inszenierung in Darstellungen Hans Christiansens, die 1897 und 1898 in der *Jugend* erschienen. Angesichts der Zusammenarbeit mit dem Künstler in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts und der Datierung des Musterbuchs auf dieselbe Zeitspanne, kann davon ausgegangen werden, dass man sich in Theresienthal mit dem Werk Christiansens auseinandergesetzt hatte. Die Illustrationen der *Jugend* waren dabei sicherlich die am leichtesten zugängliche Quelle. Für Christiansen ist eine Kooperation mit der Zeitschrift in der Zeit zwischen dem Sommer 1896 und dem Sommer 1899 belegt; es wurden von ihm ca. fünfzig Arbeiten veröffentlicht, die prominent, zumeist großformatig und in zwei- oder dreifarbigem Druck in Szene gesetzt wurden. Erst nach 1899 brach der

<sup>267</sup> Es finden sich im Musterbuch auch Kombinationen von Frauengesichtern mit anderen Blüten, wie Lilien, Iris o. ä. Vgl. *Dekor 1536*, *1561* und *1562*.

Kontakt ab, da Christiansen im Zusammenhang mit seinem Engagement für die Künstlerkolonie der Mathildenhöhe verstärkt für das Konkurrenzblatt *Deutsche Kunst und Dekoration* aus Darmstadt arbeitete.<sup>268</sup> Der Buchschmuck aus der *Jugend* bedeutete für den damals in Paris lebenden Christiansen einen Durchbruch in Deutschland. Eine zeitgenössische Bewertung, die womöglich auch die Wahrnehmung des Künstlers in Theresienthal widerspiegelt, beschreibt die Bedeutung der Illustrationen von Christiansen:

Damals eroberte sich Christiansen mit einem Schlag die Herzen. Ein neuer Beitrag von ihm erweckte immer einen Jubel. Ein Jubel selber war das, was er brachte. Seine Sachen waren aus Paris datiert, aber sie verrieten mehr deutsches Nationalgefühl als andere. Sie waren vor allem weniger, als die Eckmann's, von japanischem Einfluss berührt. Und eine grosse Naivität sprach sich in ihnen aus. Aber nur wenige vermochten das damals herauszufühlen. Man hielt den Künstler lieber für raffiniert. Man übersah, dass gewisse Pariser Accente, die ihm in der Seinesstadt angefliegen waren, den Kern seines Wesens nicht berührten und dass seine entzückenden Wirkungen in Farben-Akkorden ein durchaus naives und ursprüngliches Natur-Gefühl verkündeten. Gewiss, er hatte von den Pariser Plakat-Künstlern gelernt. Seine eigenen Hervorbringungen dieser und ähnlicher Art bezeugten dies offen. Aber in seinen, ich möchte sagen zweckloseren Gebilden, in seinen dekorativ stilisierten Landschafts- und Blumen-Motiven stand er durchaus auf eigenen Füßen. Eher dass ihm hier altdeutsche Bauern-Kunst gelegentlich über die Schulter guckte.<sup>269</sup>

Aus dieser Quelle wird deutlich, dass Christiansens Arbeiten einerseits unabhängig von seiner zweifelsohne starken Beeinflussung durch die französische und die ostasiatische Kunst als Errungenschaften Deutschlands wahrgenommen, andererseits seine floralen Graphiken als auf einer gewissen Naivität und direkten Naturwahrnehmung basierend interpretiert wurden. Christiansens Illustrationen wurden also förmlich zur Nachahmung empfohlen. Hier könnte man Parallelen zwischen den Theresienthaler Dekoren und den Gestaltungen Christiansens vermuten, weshalb letztere hier eine genauere Betrachtung erfahren sollen, insbesondere zwei in der *Jugend* publizierte Illustrationen, die sich ebenfalls der Verbindung von Mohnblüte und Frau widmen. Es kann zwar eine große Naturverbundenheit und -treue konstatiert werden, jedoch zeichnen sie sich gerade durch einen hohen Verfeinerungsgrad und eine elegante Linienführung aus, die eher der ostasiatischen Ästhetik anverwandt scheinen und sich nicht aus dem Formenschatz der Volkskunst ableiten lassen.<sup>270</sup>

Eine Zierleiste im extremen Hochformat aus einer Ausgabe der *Jugend* von 1897<sup>271</sup> zeigt im Dreiviertelporträt ein Frauengesicht mit lang herabhängendem, schwarzem Haar, das sich vor ihrer Stirn zu ungleichmäßigen Strukturen zusammenknäult. Sie blickt nach oben, hin zur rechten oberen Bildecke und leitet damit über in den hinteren Bildbereich, wo man mehrere, von der Seite gezeichnete Mohnblüten sowie schematisch dargestellte Mohnkapseln sehen kann. Vor dem hellgrünen Hintergrund sind mehrere, weiße sechszackige Sterne dargestellt, die auf eine nächtliche Szene verweisen.

<sup>268</sup> Zimmermann-Degen 1985, S. 106–107.

<sup>269</sup> Rüttenauer 1989 [1901], S. 49–50.

<sup>270</sup> Außer den beiden hier beschriebenen Illustrationen verwendet Christiansen das Mohnthema immer wieder, u. a. in Verbindung mit einer ganzfigurigen Darstellung einer Frau in der sehr bekannten Arbeit *L'heure du berger*, die 1898 als Farblithographie in *L'Estampe Moderne* erschien. Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 108 und S. 117: Abb. 247, sowie S. 281: BU 67.

<sup>271</sup> Hans Christiansen: *Die Nacht*, in: *Jugend*, Jg. 2, 1897, Nr. 23, S. 372. Siehe auch Zimmermann-Degen 1985, S. 110: Abb. 223 und S. 274: BU 11.

Rechts von der Frau, deren Körper nicht weiter zu erkennen ist, sondern nur durch einen weißen, farblich ausgelassenen Bereich angedeutet wird, sind mehrere Blätter der Pflanze gezeichnet. Während die Blüten in einem starken Rot gestaltet sind, sind Kapseln und Blätter nur linear gestaltet und weiß belassen. Der Buchschmuck wird nach unten hin abgeschlossen durch drei nicht weiter in Bezug zum Hauptmotiv gesetzte Frösche, die auf einem wellenartigen, zu den Seiten hin abgeschnittenen Ornamentband sitzen.



Die dreifarbig gedruckte Illustration, die unter dem Namen *Die Nacht* und ohne Zugabe der Frösche von Christiansen auf mehrere andere Medien übertragen wurde und einen hohen Bekanntheitsgrad erlangte,<sup>272</sup> lässt sich aufgrund der engen Verzahnung der beiden Hauptmotive von Frauengesicht und Mohnblüten mit den Theresienthaler Dekoren vergleichen. Setzt man die beiden Frauengesichter aus Christiansens Illustration und dem Theresienthaler *Dekor 1495* in Bezug zueinander, so ist zunächst eine grundsätzliche Ähnlichkeit zu konstatieren. Die Haare sind ebenfalls in beiden Fällen tief-schwarz, gegen die langen, Weiblichkeit ausstrahlenden Haare bei *Der Nacht* stehen aber die welligen, kurzen Strähnen im Theresienthaler Dekor. Vor allem ist aber als Gemeinsamkeit festzuhalten, dass beiden keine merkliche emotionale Regung abzulesen ist. Der Blick geht am Betrachter vorbei; im *Dekor 1495* sieht die Frau zu Boden. Der wesentliche Unterschied aber liegt im anders gearteten Stimmungsgehalt. *Die Nacht* scheint symbolisch aufgeladen und einer Traumwelt entnommen. Die Grenzen zwischen Mensch und Natur sind fließend, ein Eindruck, der noch verstärkt wird durch die vertikal angeordneten, sich ähnelnden Strukturen von Haarsträhnen und Blumenstängeln. Schon die sich vor der Stirn aufbauschenden Haare der Frau strahlen etwas Biomorphes und Gewachsenes aus.

Abb. 165: Hans Christiansen: *Die Nacht*,  
Buchschnuck aus der Zeitschrift *Jugend*, 1897.

Das Lineament des Theresienthaler Dekors dagegen weist im unteren Bereich zwar eine gewisse Verspieltheit auf, diese Leichtigkeit geht aber bei der Gestaltung der Blüte ganz verloren. Das Frauengesicht ist im Blüteninneren positioniert, wobei die Blütenblätter aber nicht mehr einzeln herausgearbeitet wurden, sondern einen durchgehenden, unstrukturierten Kranz um das Gesicht bilden. Durch

<sup>272</sup> Für Variationen der Darstellung *Die Nacht* vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 110: Abb. 224 und S. 111: Abb. 225–227. Siehe auch Kat. Mus. Darmstadt 1990, S. 54: Kat. Nr. 68 und Kat. Nr. 69.

diese sich voneinander farblich und stilistisch absondernde Gestaltung von Gesicht und Blume wird jedoch nicht etwa eine Harmonie im Sinne eines neuen Ganzen geschaffen, sondern ein heterogener Eindruck erweckt, wodurch eine mögliche Bedeutungstiefe verloren geht. Das Dekor kann nicht wie der Entwurf Christiansens von einem geschickt inszenierten Bildaufbau profitieren.



Abb. 166: Hans Christiansen: *Frauenkopf mit Mohnblüte*, Buchschmuck aus der Zeitschrift *Jugend*, 1898.

Noch deutlicher wird dieser Vorsprung des Künstlers gegenüber den Theresienthaler Dekoren im Hinblick auf eine weitere Illustration Christiansens, die 1898 in der *Jugend* publiziert wurde.<sup>273</sup> Hier wird wieder das Thema Frau und Mohnblüte durchgespielt, wobei die intelligente Komposition für die Gesamtwirkung maßgeblich ist.<sup>274</sup> Der querformatige Buchschmuck zeigt eine junge Frau im Dreiviertelprofil, die eine Mohnblume in der Hand hält, deren langer, geschwungener Stiel sich über ihren Arm und ihre Schulter biegt; die detailliert geschilderte Mohnblüte befindet sich im Nacken der Frau und geht dort, fast wie ein überdimensionierter Schmuck, eine Verbindung mit dem schwarzen aufgesteckten Haar ein. Das Gesicht der Frau, die sich leicht über ihre Schulter hinweg zur Blüte wendet, wirkt entspannt und – wegen der geschlossenen Lider – im Traum verhaftet. Mit der ruhigen Ausstrahlung des Motivs, platziert vor einer untergehenden, roten Sonne, die von graublauen Wolken teils verdeckt ist, korrespondiert die zurückgenommene und ausgewogene Farbgebung. Das wesentliche Merkmal jedoch ist die elegante Linienführung, die eine Doppelfunktion als narratives Element und rahmenden Bildabschluss ausübt: „Die untere Begrenzung der Darstellung zum Text hin erfolgt durch eine Linie, die in weitem Schwung zugleich Schulter- und Armpartie des jungen Mädchens andeutet.“<sup>275</sup>

Im Vergleich zu den Theresienthaler Dekoren ist also ein deutlicher Unterschied in kompositioneller Raffinesse und Stimmungsgehalt zu verzeichnen. Betrachtet man die technische Ausführung und die kompositionelle Ausgewogenheit zahlreicher Dekore im Musterbuch, so kann man daraus eine hohe Detailgenauigkeit, technische Sicherheit und auch großes Talent des oder der Entwurfszeichner Theresienthals ableiten. Es stellt sich nun die Frage, warum man sich nicht noch stärker an den sicher bekannten dekorativen Vorbilder aus der *Jugend* orientierte und es nur zu thematischen, nicht aber kompositionellen Ableitungen kam. Zunächst kann die Reduktion des komplexen Bildaufbaus mit der eigentlichen Funktion des Dekors erklärt werden, das sich als Vorlage für eine Glasdekoration ein gewisses Maß an Transparenz bewahren muss und die Effekte, die bei Christiansen im Besonderen

<sup>273</sup> Hans Christiansen: *Frauenkopf mit Mohnblüte*, in: *Jugend*, Jg. 3, 1898, Nr. 39, S. 654. Siehe auch Zimmermann-Degen 1985, S. 113: Abb. 229 und S. 278: BU 51.

<sup>274</sup> Vgl. Zimmermann-Degen 1985, S. 113.

<sup>275</sup> Zimmermann-Degen 1985, S. 113.



auf dem bewussten Einsatz von flächigen Bildbereichen im Zusammenspiel mit dem Linienspiel beruhen, nicht direkt nachvollziehen kann. Generell findet man im Musterbuch selten Versuche, einen klassischen Bildaufbau mit Figur und Grund aufzugreifen. Ein Beispiel dafür ist das *Dekor 1537*, das im Vordergrund zwei grazil in Szene gesetzte Tulpen zeigt und im Hintergrund eine strahlende Sonne, die hinter dunklen Wolken hervorstrahlt. Das in Orange- und Rottönen gehaltene Dekor ist so locker gestaffelt aufgebaut, dass immer wieder Bereiche des Grundes hervorscheinen, die bei der Anwendung auf einem Glaskörper transparent wären. Hier sind die Forderungen der Glasgestaltung und der Bildkomposition optimal gelöst.<sup>276</sup>



Abb. 167–168: *Dekor 1537* mit Tulpen und *Dekor 1556* mit Mohnblüte, entworfen von Josef Wagner, aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

Die beiden Mohn-Dekore aus dem Musterbuch lassen aber auch den Schluss zu, dass es sich hier um eine bewusste Abänderung in der Grundstimmung des Themas handelt. Der den Arbeiten Christiansens innewohnende, sinnliche Unterton wird in den Glasdekoren heruntergebrochen auf eine naivere Ebene, was sich beim *Dekor 1495* und noch im höheren Grade beim *Dekor 1535* auch in einer mit dem eigentlichen Thema gar nicht mehr korrespondierenden, schlichteren, aber auch positiver gestimmten Aussage artikuliert. Ein ähnliches Vorgehen findet man beim *Dekor 1556*, das eine Mohnblüte nicht etwa mit einer sinnlichen Frau, sondern mit einem elfenartigen Wesen zu einer naiven Idylle kombiniert. Dieser Wechsel kann durchaus als gewollt interpretiert werden, womöglich auch um der Kundschaft entgegenzukommen. Der typische Theresienthaler Kunde war sicherlich nicht der Avant-

<sup>276</sup> Vgl. Dekor-Musterbuch, *Dekor 1537*.

garde zuzuordnen, sondern gehörte dem finanziell gut ausgestatteten und in den Stilvorstellungen konservativ geprägten Großbürgertum an, das von Dekorationen auf Gebrauchsglas keine bedeutungsschwangeren oder gar sinnliche Szenen, sondern geschmackvolle und unkomplizierte Themen erwartete. Die Tatsache, dass sämtliche Dekore von der Hand Josef Wagners stammen, lässt insofern schließen, dass die Abstufung in Bildaufbau und Komplexität der Aussage absichtlich erfolgte und mit dem jeweiligen Einsatzzweck verbunden war. Ein weiteres Dekor von der Hans Carl Beck sen. oder Ludwig Beck zeigt, dass die Mohnblüte auch als rhythmisches Dekor angewandt werden konnte. Das *Dekor 1600* vereinbart die Postulate an eine geschwungene Linienführung und der Anwendung auf dem Glas gleichermaßen.



Abb. 169: *Dekor 1600*, entworfen von Carl Beck sen. oder Ludwig Beck, aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

Ein Beispiel, das möglicherweise belegen kann, dass man sich in Theresienthal auch mit anderen innovativen Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende auseinandersetzte, bezieht sich auf ein Dekor, das wahrscheinlich eine **Chrysantheme** abbildet. Das Aussehen der Blütenform dieser typisch ostasiatischen Pflanze kann aufgrund des Reichtums an Arten stark differieren. Das Theresienthaler *Dekor 1456* zeigt eine Blüte, die nur sehr wenige, dünn gebogene Blütenblätter in blauer Färbung aufweist, die sich über den innenliegenden, goldenen Staubgefäßen eindrehen. Der Blütenkopf steht über einem S-linienförmigen Stängel, an dem zwei kleinere Blätter sitzen. Das Dekor setzt sich fort in einem parallel verlaufenden, länglichen Blatt, erneut einer kleineren, bräunlichen Blüte auf einem Stängel und wiederum einem Blatt. Die parallel ausgerichteten Stängel bzw. Blätter, die zudem unten miteinander verbunden sind, sollten sich als rhythmisch gegliederte Abfolge um einen Gefäßkörper

ziehen. Die Darstellung der Blumen wirkt stark schematisiert, wobei die Reduktion auf wenige Blütenblätter wohl der besseren Darstellbarkeit in Emailtechnik geschuldet sein dürfte. Durch diese Vereinfachung und das Hinzufügen der offenbar als Zierde verstandenen Staubgefäße wird das Charakteristische der Pflanze jedoch so verunklärt, dass für den Betrachter nicht augenblicklich eine Assoziation zur Chrysantheme gegeben ist. Auch in weiterer Hinsicht wurde nicht auf botanische Details geachtet, da die gelblich-grünen Blätter eine langgezogene, für die Chrysantheme untypische Blattform aufweisen, die sich der ästhetischen Gesamtwirkung unterordnen.

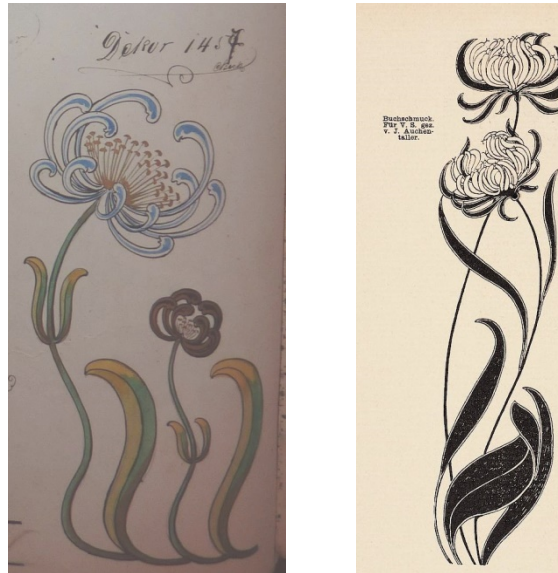


Abb. 170: *Dekor 1456* mit Chrysantheme, entworfen von Carl Beck sen. oder Ludwig Beck, aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

Abb. 171: Josef Maria Auchentaller: Buchschmuck aus der Zeitschrift *Ver Sacrum*, 1898.

Diese Ungenauigkeit verbindet das Theresienthaler Dekor mit einem Buchschmuck von Josef Maria Auchentaller (1865–1949) aus einer Ausgabe des ersten Jahrganges von *Ver Sacrum* der Wiener Sezessionisten.<sup>277</sup> *Ver Sacrum* kann als Antwort auf die deutschen Periodika *Pan* und *Jugend* verstanden werden, war aber im Gegensatz zu diesen die offizielle Zeitschrift einer neu gegründeten Künstlervereinigung.<sup>278</sup> Die zwischen 1898 und 1903 monatlich bzw. zweimonatlich erscheinende Zeitschrift barg durch die annähernd quadratischen Seiten besonders interessante gestalterische Möglichkeiten für die mitarbeitenden, teils internationalen Künstler, darunter Gustav Klimt (1862–1918), Josef Hoffmann (1870–1956) oder Josef Maria Olbrich.<sup>279</sup> Auchentaller selbst lebte 1892 bis 1896 in München. Er hatte Kontakte zur Münchener Zeitschrift *Jugend*, für die er ebenfalls arbeitete – das Titelblatt des 25. Heftes des ersten Jahrgangs stammt etwa von Auchentaller,<sup>280</sup> so dass es möglich ist, dass er dadurch den Theresienthaler Entwerfern bereits bekannt war. Noch stärker engagierte sich Auchentaller bei *Ver Sacrum*, wo er nicht nur 1900 bis 1901 Mitglied des Redaktionskomitees

<sup>277</sup> Vgl. Buchschmuck von Josef Maria Auchentaller, in: *Ver Sacrum*, Jg. 1, 1898, Nr. 7, S. 4. Siehe auch Kat. Ausst. St. Johann 1991, S. 177: Nr. 194.

<sup>278</sup> Vgl. Bisanz 1982, S. 23.

<sup>279</sup> Vgl. Waissenberger 1982, S. 7–8.

<sup>280</sup> Vgl. Kat. Ausst. Gorizia/Bozen 2008, S. 86.

war, sondern zahlreiche Graphiken, darunter auch zwei Titelblätter für die Zeitschrift gestaltete.<sup>281</sup> Die extrem hochformatige, in schwarzweiß gestaltete Illustration Auchentallers, die für das eingangs beschriebene Emaildekor relevant sein könnte, zeigt ebenfalls zwei Chrysanthemenblüten auf langen, sich biegender Stängeln mit länglichen Blättern. Dass es sich um Chrysanthemen handelt, steht angesichts der wesentlich detaillierteren Ausarbeitung der Blütenköpfe mit zahlreichen, eng stehenden Blütenblättern außer Frage.<sup>282</sup> Durch dieses Geflecht aus Blättern sind in den gefüllten Blüten zudem keine zentralen Staubgefäße sichtbar. Auchentaller orientiert sich also weitaus stärker an der botanischen Realität, wobei die hier ebenfalls zu beobachtende Entscheidung für die länglichen, eher an die breiten Blätter der Schwertlilie gemahnenden Formen anstelle der naturalistisch korrekten gefiederten, kleinteiligen Blätter sicher auf ästhetische Überlegungen zurückzuführen ist. Die länglich geschwungenen Blätter ergänzen die graziilen Stängel zu einem interessanten, sich kreuzenden Lineament, wobei durch das Wechselspiel von weißen und schwarzen Flächen eine harmonische Wirkung erzielt wird.<sup>283</sup> Es kann aufgrund der Ähnlichkeiten in der seitlich gesehenen Gestaltung der Blütenköpfe und der Verwendung der langen Blattformen davon ausgegangen werden, dass das Theresienthaler *Dekor 1456* sich auf Auchentallers Illustration bezieht. Auch hier kann die bereits an der Analyse der Mohn-Dekore zu beobachtende Vereinfachung und Naivisierung komplexerer Vorbilder festgestellt werden.

Bei der Theresienthaler Umsetzung eines anderen im Jugendstil besonders wertgeschätzten Motivs, nämlich der **Schwertlilie**, zeigen sich ebenfalls interessante Variierungen des Themas. Die Beliebtheit der Pflanze lässt sich auch im Kontext des Japonismus erklären: „Die Schwertlilie, ein japanisches Symbol des Sieges und der Erhabenheit, wurde eines der beliebtesten Ornamente des Jugendstils.“<sup>284</sup> Eines der Schlüsselwerke zu diesem Gegenstand stammt von Otto Eckmann, dessen dem japanischen Holzschnitt und dem direkten Naturstudium verpflichtete Illustration *Schwertlilien* von 1895 für das Kunstgewerbe vorbildhaft wirkte<sup>285</sup> und sicher auch in Theresienthal präsent war.

Im Dekor-Musterbuch tritt die Iris in verschiedenen Versionen auf: als botanische Studie im *Dekor 1594*, als Blüte mit einem integrierten Frauengesicht im *Dekor 1536*,<sup>286</sup> für das sich ähnliche, allerdings weniger extreme Feststellungen wie bei den Dekoren mit den Gesichtern in den Mohnblüten machen lassen, und einem weiteren Entwurf, bei dem nicht nur das Dekor, sondern auch die Glasform das Thema aufgreift. Dieser Entwurf ist betitelt mit „Graham 290/20 Ch. Dekor 3065“ und ist damit offenbar für den amerikanischen Vertriebspartner Graham and Zenger entworfen worden, mit dem Theresienthal zu Beginn des 20. Jahrhunderts kooperierte. Der flüchtig gezeichnete, nur als Bleistiftskizze gestaltete Entwurf zeigt eine auffällig geformte Kuppel, die sich auf halber Höhe stark verengt, um sich dann wieder weit zu öffnen; die Außenlinie verläuft am oberen Rand fast vertikal und biegt sich im letzten Moment am Mundrand noch leicht nach außen. Das *Dekor 3065* besteht aus einer mit

<sup>281</sup> Vgl. Nebehay 1975, S. 48 und Festi 2008.

<sup>282</sup> In einem neueren Ausstellungskatalog zum Werk Auchentallers wird die Illustration beschrieben als „Rapunzel“, also als Feldsalat oder Valerianella, die aber eine grundsätzlich differente Blüten- und Blattform aufweist; vgl. Kat. Ausst. Gorizia/Bozen 2008, S. 93–94; Kat. Nr. 3.5. Christian M. Nebehay beschreibt die Zeichnung in seiner Analyse der Arbeiten aus *Ver Sacrum* nur als „stilisierte Blume“; vgl. Nebehay 1975, S. 245; Nr. I - 7 - 4, sowie S. 48; Abb. I - 7 - 4.

<sup>283</sup> Vgl. Kat. Ausst. Gorizia/Bozen 2008, S. 92.

<sup>284</sup> Hennig 1977, S. 36.

<sup>285</sup> Vgl. Kat. Ausst. Kassel 1997, S. 120; Kat. Nr. 49.

<sup>286</sup> Auch im Werk Christiansens finden sich Entwürfe, die die Schwertlilie mit einem Frauenkörper vereinen; vgl. z. B. Zimmermann-Degen 1985, S. 124; Abb. 261.



zarten Linien dargestellten Blüte, die sich über die gesamte Kupa zieht. Auf der Skizze sind deutlich ein größeres Blütenblatt und zwei weitere, kleinere und flankierende Blütenblätter zu erkennen, die an ihren Rändern alle die typische Wellung der duftigen Blüten der Schwertlilie aufweisen. Die Kupa, die mit den feinen Adern der Blätter überzogen scheint, fungiert dadurch – ebenso wie durch die bewegte, sich windende Außenlinie – selbst als Blütenkelch. Die hier angewandte Verschmelzung von Form und Dekor ist eine für den Theresienthaler Jugendstil signifikante Lösung, mit der die Schwelle zwischen Zier- und Gebrauchsglas markiert wird. Einer vergleichbaren Lösung begegnet man bei einem Glas aus der Josephinenhütte, das eine ähnlich geschwungene Außenlinie in einer allerdings weniger extrem eingebuchteten Variante zeigt. Das in Gold aufgelegte Dekor fokussiert sich ebenso wie das Theresienthaler Beispiel auf eine spezifische vegetabile Grundform, indem es die Form von Gingko-Blättern aufgreift.<sup>287</sup> Auch die Firma Meyr's Neffe produzierte Gläser mit einer verwandten Gestaltungsidee.<sup>288</sup>

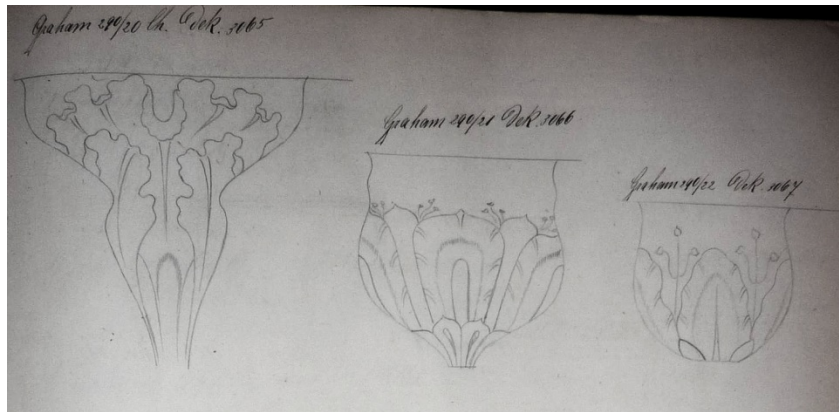


Abb. 172: Dekor Graham 290/20 Ch. / 3065 (links) aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

<sup>287</sup> Vgl. Želasko 2009, S. 119: Nr. 154.

<sup>288</sup> Vgl. Struß 1998, S. 178 und S. 179: Abb.

## 7.6. Einzelanalysen III

### 7.6.1. Auswahlkriterien

Aufgrund der bereits getätigten, breiten Ausführungen zu den Entwürfen von Hans Christiansen und des Dekor-Musterbuches kann für den Bereich des Jugendstils eine kleine Gruppe von Einzelanalysen dazu beitragen, das Bild dieser Phase zu vervollständigen. Das erste Beispiel stellt ein in der Preisliste von 1907 abgebildetes Präsentoir mit sechs verschiedenen Likörgläsern dar. Dieses Objekt ist aus zwei Gründen von besonderem Interesse für die Forschung an Theresienthal, da es als Ensemble eine zierende und rein dekorative Funktion hat, andererseits aber die für den Theresienthaler Jugendstil auffällige Kombination von floraler Form und darauf abgestimmtem Emaildekor zeigt. Die Serie des *Römers 1496* soll mit einem sortierten Dekor ein weiteres Charakteristikum der Glashütte aufzeigen.

### 7.6.2. Sechs Likörgläser mit Präsentoir 1528, ca. 1902

Das hier beschriebene Präsentoir mit sechs Likörgläsern soll zunächst anhand der Abbildung der Preisliste von 1907 beschrieben und mit einem nicht identischen, aber ähnlichen Objekt in Kontext gesetzt werden. Es handelt sich bei den sechs Likörgläsern, die sich sowohl in der Form als auch im Dekor unterscheiden, also nicht um eine Serie im engeren Sinne.<sup>289</sup> Die einzelnen Likörgläser greifen mit den jeweils unterschiedlich geformten Kelchen verschiedene Blütenformen auf, etwa die Form von Tulpen oder Krokussen. Die Kelchhöhe, die Länge der Stiele, die die Stängel der Blüten darstellen, und damit der Ansatzpunkt der jeweiligen Kuppas sind unterschiedlich. Dabei lässt sich als verbindende Gemeinsamkeit feststellen, dass die sechs Gläser nur zwei verschiedene Gesamthöhen aufweisen: Die Formen 1528/1, 1528/3 und 1528/6 sind gleich hoch und minimal höher als die identisch hohen Formen 1528/2, 1528/4 und 1528/5. Warthorst bildet eine Photographie von drei Likörgläsern der letzten Form 1528/6 mit den in der Preisliste abgedruckten Dekoren 1723/1, 1723/3<sup>290</sup> und 1723/6 ab,<sup>291</sup> die auf die Farbgestaltung des ganzen Sets schließen lassen. Stiele und Bodenplatten der abgelichteten Gläser bestehen aus einem in der Masse gefärbten, dunkelgrünen Glas,<sup>292</sup> die Oberteile

<sup>289</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal von 1907, Teil IV, Taf. XII, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 102: Abb. 90.

<sup>290</sup> Interessanterweise befindet sich im Theresienthaler Dekor-Musterbuch eine Seite mit eingeklebten Zeichnungen von ähnlichen floralen Dekoren – jeweils als direkte Darstellung auf einer spezifischen Kuppe. Unter ihnen findet sich auch eine mit 1723/3 beschriftete Zeichnung, dessen Dekor jedoch nicht mit dem identisch bezeichneten Dekor der hier besprochenen Likörgläser aus der Preisliste von 1907 übereinstimmt.

<sup>291</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 103: Abb. 91 und S. 100. Warthorst, der hier gleich drei Gläser identischer Form mit verschiedenen Dekoren abbildet, identifiziert die Form aber nur allgemein mit der Nummer 1528, obwohl in der Preisliste nur das letzte Glas des Sets diese spezifische Kelchform zeigt. Die Formen der drei abgelichteten Gläser unterscheiden sich geringfügig, wobei diese Differenzen noch als herstellungsbedingte Schwankungen angesehen werden können. Die Dekore werden von Warthorst dagegen den verschiedenen Dekornummern der Preisliste zugeordnet.

<sup>292</sup> Der grüne Stiel als Gestaltungsmerkmal Theresienthaler Gläser des Jugendstils, das heute bei ausgestellten Gläsern manchmal sehr hart wirkt, funktioniert entfaltet erst im tatsächlich Gebrauch seinen Reiz, wie eine Quelle aus den zwanziger Jahren erläutert: „Das Nebeneinander von starkem Grün und diamantklarem Kristall hat man auch in modern geformten Weingläsern wieder aufgenommen. Meist handelt es sich da um schlanke Kelche auf zierlich zarten, hohen Stengeln aus ziemlich dunklem grünen Glase. Sind diese Gläser leer, so fehlt ihnen die Einheit, denn der farblose Kelch will sich nicht mit dem tiefen Grün des Stengels binden. Gefüllt aber überraschen sie mit ihrer klugen Schönheit. Da steht auf dem fein berechneten Grün des Stengels der goldige Wein, bekrönt vom kristallinen Kelchrand.“ Jaeger und Fraunberger 1922, S. 49.

dagegen sind in Klarglas geblasen und variieren sowohl zueinander als auch in Bezug zu der Illustration der Preisliste die Kuppelform leicht. Die Blütendekore sind in hellen, transparenten Emailfarben gestaltet, bei denen vor allem die Mehrfarbigkeit der einzelnen Blätter auffällt.<sup>293</sup> Warthorst datiert die Entstehung der Formen 1528 aufgrund der durchgehenden Nummerierung in der Preisliste auf um 1902,<sup>294</sup> was plausibel erscheint und weiterhin als Entstehungszeit angenommen werden kann.

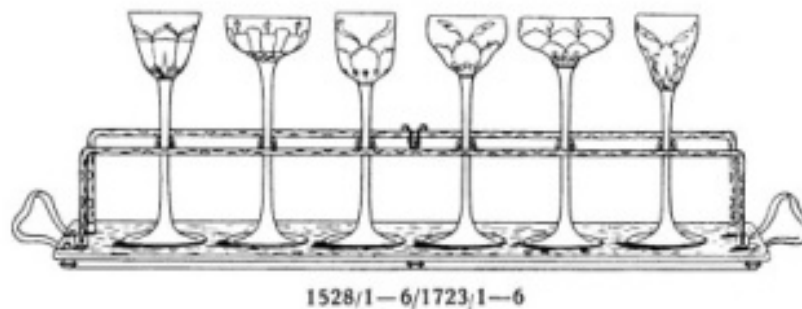


Abb. 173: Sechs Likörgläser mit Präsentoir Form 1528/1–6 mit Dekor 1723/1–6 aus der Preisliste Theresienthal 1907.



Abb. 174: Drei Likörgläser Form 1528/6 mit Dekor 1723/3, 1723/1 und 1723/6, je 14,4 cm hoch, Theresienthal, um 1902, Privatsammlung.

Als einzelnes Glas soll hier das zweite Glas des Sets mit der Formnummer 1528/2 und der Dekornummer 1723/2 herausgegriffen und anhand der Preisliste beschrieben werden. Das Glas, das eher als Likörschale zu bezeichnen sein könnte, besitzt eine annähernd halbkreisförmige, am Boden etwas abgeflachte Kuppe. Unter der Schale der Kuppe ist ein Stiel angesetzt, der sich mittig nur leicht, kaum sichtbar verjüngt und dann in sanftem Schwung in einer leicht gewölbten Bodenplatte endet. Analog zu den erhaltenen Gläsern ist davon auszugehen, dass die Kuppe aus transparentem Glas und der Stiel aus einem dunkelgrünen, in der Masse gefärbtem Glas gedacht war.

<sup>293</sup> Vgl. zu den Dekoren auch Warthorst 1996 A, S. 53: Abb. 43, S. 55: Abb. 44–45.

<sup>294</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 100: Abb. 91.

Das Dekor in sechsfachem Rapport, das sich auf einem ebenfalls bei Warthorst abgebildeten Einzelglas der *Form 1444* findet und insofern auch in seiner Farbigkeit beschrieben werden kann,<sup>295</sup> stellt der flachen, einfachen Form der Kuppa des kelchs 1528/2 viel besser entsprechend eine Margeritenblüte dar. Das Dekor setzt am unteren, noch transparentem Bereich der Kuppa an und zeigt das Zentrum der Blüte aus inneren gelben Röhrenblüten, die beim Glas als kleine goldumrandete, hellgelb gefüllte Kreise mit einem kleinen Punkt aus einem etwas dunkleren Gelbton in der Mitte wiedergegeben sind. Diese gelben Kreise ziehen sich in zwei Reihen um den Ansatz der Kuppa. Darüber ist der Kranz der weißen, ebenfalls mit Goldlinien gezeichneten Zungenblätter dargestellt: Sechs kürzere, am Ende in Blau verlaufende Blätter wechseln sich mit sechs etwas längeren, hinter ihnen stehenden Blättern ab, die am Blütenende eine rötliche Färbung aufweisen. Über jedem blau endenden Blütenblatt steht jeweils ein gefiedertes, dreiteiliges Laubblatt in hellgrüner Färbung.



Abb. 175: Form 1444 mit Dekor 1723/2, 16,4 cm hoch, Theresienthal, um 1901, Privatsammlung.

Die Kuppa wird durch das radiär angeordnete Dekor selbst zur Blüte, wobei der Stiel des Glases durch seine Farbigkeit die Rolle des Blumenstängels übernimmt. Dekor und Form verschmelzen zu einer Einheit, was gerade dann deutlich wird, wenn diese isoliert werden. Bei dem bereits erwähnten Glas 1444, das eine viel schlankere, weniger ausladende Kuppa besitzt, ist weder das Dekor 1723/2 als Margerite auf Anhieb zu erkennen, noch profitiert das Dekor von der Formgestaltung des Glases. Obwohl die Dekore aus nachvollziehbaren Gründen der Wirtschaftlichkeit als Versatzstücke auf verschiedene Formen aufgeblendet wurden, kann davon ausgegangen werden, dass ein Dekor doch für eine besondere Grundform entwickelt worden war, mit der es am besten harmonierte. In diesem Fall ergänzen sich die flache Schalenform 1528/2 und das Margeriten-Dekor 1723/2 optimal.

In einem Auktionskatalog von 2012 wurde ein sehr ähnliches Objekt an Theresienthal zugeschrieben und beschrieben als: „Sechs Likörgläser mit Präsentoir, um 1902–05. Unterschiedliche Formen, von der Knospe zur offenen Blüte.“<sup>296</sup> Genau genommen trifft diese Beschreibung weder auf die sechs Likörgläser der Theresienthaler Preisliste noch auf das hier angebotene Objekt zu, da es sich in beiden Fällen um Gläser mit differenter, weil sich an unterschiedlichen botanischen Vorbildern orientierenden Formgestaltung handelte und nicht etwa um die Darstellung verschiedener biologischer Zu-

<sup>295</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 100 und S. 101: Abb. 89, links im Bild. In der Sammlung Buse befindet sich ein Exemplar des *Römers 1565*, der ein sehr ähnliches, allerdings in Details abweichendes Dekor aufweist; es finden sich drei statt zwei Reihen von gelben Röhrenblüten, Blau wurde durch Lila ersetzt, Rot durch Rosa, die Laubblätter sind ebenfalls different gestaltet. Die farbliche Beschreibung wurde allerdings anhand des bei Warthorst abgebildeten Exemplars geleistet.

<sup>296</sup> Kat. Aukt. München 2012, S. 155: Nr. 406, siehe auch [http://catalog.quittenbaum.de/object\\_detail\\_Sechs\\_Likoerglaeser\\_mit\\_Praesentoir\\_um\\_1902\\_05\\_Theresienthaler\\_Krystallglasfabrik\\_64102\\_list\\_objects\\_M\\_105A\\_0\\_ger](http://catalog.quittenbaum.de/object_detail_Sechs_Likoerglaeser_mit_Praesentoir_um_1902_05_Theresienthaler_Krystallglasfabrik_64102_list_objects_M_105A_0_ger), aufgerufen am 15.02.2014.



stände. Zunächst erscheint die gestalterische Nähe beider Sets frappierend, allerdings treten beim genaueren Hinsehen deutliche Unterschiede zu Tage. Die Gläser der Auktion zeigen, wie bei den Gläsern der Preisliste, eine jeweils eigene Kuppelform, die mit einem spezifischen, floralen Dekor zusammenhängt. Die Formen und Dekore sind in keinem Fall identisch mit dem der Theresienthaler Formen 1528 oder den Dekoren 1723. Die wie die Theresienthaler Gläser ausschließlich mit Emailmalereien dekorierten Stücke zeigen ebenfalls strahlenförmig angeordnete, sich um die Kuppe legenden Blüten. Allerdings ist auffällig, dass die hier dargestellten Blüten innerhalb eines jeweils eigenen Farbschemas verharren; ein Glas ist entweder gelb, rosa oder lila bemalt. Die Theresienthaler Dekore dagegen zeichnen sich durch eine Mehrfarbigkeit aus, so dass einzelne Farbtöne in allen Gläsern auftreten und ein farblicher Zusammenhang die einzelnen Objekte verbindet. Während beim Theresienthaler Set alle Stängel grundsätzlich ähnlich sind, variiert die Gestaltung der Stiele der in der Auktion gezeigten Gläser beträchtlich; es sind teilweise nodusartige Verdickungen oder in der Dicke variierende Stängel zu konstatieren, die sich auf die jeweilig darzustellende Blumenform beziehen. Zudem ist das Glas der Stiele selbst verlaufend gefärbt mit einem recht hellen Grün am Ansatzpunkt zwischen Stiel und Kuppe bis hin zu einem klaren unteren Drittel und einer ebenfalls klaren Bodenplatte. Auch das Präsentoir selbst stimmt formal nicht mit der Zeichnung der Theresienthaler Preisliste überein. Angesichts der zahlreichen Abweichungen kann trotz der grundlegenden Parallelen die Zuschreibung an Theresienthal als nicht gesichert bewertet werden.<sup>297</sup>



Abb. 176: Sechs Likörgläser mit Präsentoir in einer Auktion 2012, Theresienthal abgeschrieben.

Das Set der sechs Likörgläser ist deshalb besonders interessant, da es mehrere, im Grunde funktional gestaltete und nutzbare Gläser durch die Ergänzung eines metallenen Tablett in einen neuen Zusammenhang bringt und dem Bereich des Zierglases annähert. Warthorst beschreibt diese Paradoxie knapp: „Es wird besonders auf das allgemein nicht zum Gebrauch vorgesehene Likörglas hingewie-

<sup>297</sup> Ein ähnliches Set mit sechs verschiedenen Likörgläsern mit Goldrand, die an die Form 1755 aus der Theresienthaler Preisliste von 1907 erinnern, wird vom selben Auktionshaus an Theresienthal und Hans Christiansen zugeschrieben, ebenfalls ohne gesicherte Basis und trotz weiterer Differenzen. Während ein Zusammenhang mit Theresienthal nicht grundsätzlich ausgeschlossen ist, entbehrt eine Zuschreibung an Hans Christiansen jeder Grundlage; vgl. Kat. Aukt. München 2012, S. 157: Nr. 414, siehe auch [http://catalog.quittenbaum.de/object\\_detail\\_Liqueurset\\_mit\\_Tablett\\_um\\_1906\\_Christiansen\\_Hans\\_Theresienthaler\\_Krystallglasfabrik\\_64288\\_list\\_objects\\_M\\_105A\\_0\\_ger](http://catalog.quittenbaum.de/object_detail_Liqueurset_mit_Tablett_um_1906_Christiansen_Hans_Theresienthaler_Krystallglasfabrik_64288_list_objects_M_105A_0_ger), aufgerufen am 16.10.2014. Vgl. Preisliste Theresienthal von 1907, Teil IV, Taf. XII, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 102: Abb. 90.

sen.“<sup>298</sup> Das Präsentoir mit sechs Likörgläsern markiert also den Bereich zwischen Gebrauchsglas, dem sich Theresienthal im besonderen Maße widmete, und Zierobjekt, wie es gerade bei den führenden Glashütten des Jugendstils, Gallé und Tiffany, fokussiert wurde. Für diese Wahrnehmung der sechs Likörgläser als reines Zierobjekt spricht auch die Tatsache, dass auf der Zeichnung der Preisliste um jeden Stängel kleine Metallbügel zu erkennen sind, die die einzelnen Gläser stabilisieren sollten und zugleich die Verfügbarkeit und damit Gebrauchsfähigkeit einschränkten.

Während des Jugendstils wurde die formale und ideelle Nähe von Blütenkelch und Kelchglas ausgereizt, tatsächlich ist sie aber keine Erfindung der Jahrhundertwende, sondern wurde schon früher bewusst wahrgenommen, wie eine hier zitierte Bemerkung über Theresienthaler Glas in einem Bericht zur Nürnberger Ausstellung von 1882 darlegt: „An diese Service reiht sich eine Anzahl von Weinbechern, die in venetianischer Art wie Blumenkelche aus dem Stengel des Fußes herauswachsen und mit leichtem Blumendekor geschmückt sind [...]“.“<sup>299</sup> Der bei den hier beschriebenen Likörgläsern durchgespielte Gedanke, die Kupa als Blütenkelch selbst aufzufassen und in Emailmalerei farbig zu gestalten, ist nicht nur bei Theresienthal, sondern im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auch bei zahlreichen anderen Unternehmen anzutreffen. Prominente Beispiele stammen auch aus Glashütten wie Meyr's Neffe, Fritz Heckert oder Poschinger in Buchenau, die insofern auch als Hersteller für die bei der Münchener Auktion angebotenen Likörgläser in Frage kämen.<sup>300</sup> Auch in Köln-Ehrenfeld wurden ähnliche Stängelgläser gefertigt, wobei der dekorative Effekt aber nicht wie bei Theresienthal und anderen Fabriken mit malerischen Mitteln erzeugt wurde, sondern durch komplexe Anwendung von Überfang, Schliff und Ätzung.<sup>301</sup> All diesen vegetabil gestalteten Gläsern war eine prinzipielle Eignung als Gebrauchsglas gemein, während dieselbe Grundidee auch zu reinen Schauobjekten führte, die einer Nutzung nicht mehr zuzuführen waren. Während Schalen oder Vasen in Blütenform wie etwa nach Entwürfen von Albert-Louis Dammouse (1848–1926)<sup>302</sup> auch weiterhin einer prinzipiellen Verwendung offen gegenüber standen, waren Objekte, die formal aus den Stängelgläsern entwickelt wurden, in den meisten Fällen nicht mehr funktional; so waren beispielsweise die Gläser Karl Koepings<sup>303</sup> zu hoch und zu empfindlich, um sie tatsächlich zu nutzen, oder zahlreiche Gläser von Daum Frères<sup>304</sup> oder Louis Comfort Tiffany<sup>305</sup> aufgrund ihrer Asymmetrie oder eines gewellten Mundrandes für einen Gebrauch ungeeignet. Es handelte sich insofern um zwei konträre Positionen, bei denen zunächst analog die tradierte Glasform des venezianischen Kelchglases aufgegriffen, den zeitgenössischen Formvorgaben angepasst und in einen vegetabilen Kontext gesetzt wurde: Einerseits ent-

<sup>298</sup> Warthorst 1996 A, S. 100.

<sup>299</sup> N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas], S. 1.

<sup>300</sup> Buse vermutet, die Gläser könnten der Raffinerie Fritz Heckert zugeschrieben werden; vgl. Buse: *Römer aus Theresienthal Weblog. Zuschreibungsdurcheinander*, Eintrag vom 18.10.2012, in: <http://roemer-aus-theresienthal.de/blog/?p=178>, aufgerufen am 16.10.2014. Siehe auch Neuner-Warthorst 2003 B, Teil 2, S. 42–43. Die schwierige Zuschreibung solcher floral dekorierte Gläser eruiert Neuner-Warthorst auch anhand anderer Beispielen; vgl. Neuner-Warthorst 2003 A, S. 38–39 und Kat. Mus. Mainz 1990, S. 257: Kat. Nr. 327 und S. 261: Kat. Nr. 334. An dieser Stelle werden zwei Likörgläser mit ähnlichem Farbverlauf des Stiels, wie bei dem in der Auktion angebotenen Set, Fritz Heckert zugeschrieben; vgl. Kat. Mus. Mainz 1990, S. 149: Kat. Nr. 156 und S. 150: Kat. Nr. 158. Želasko bildet zahlreiche ähnliche, aber nicht identische Gläser ab, deren Herstellung ebenfalls Fritz Heckert und deren Form- und Dekorentwurf Ludwig Carl Sütterlin (1865–1917) zugeschrieben wird; vgl. Želasko 2012, S. 238–239: Kat. Nr. 434–438, sowie S. 42–43. Siehe auch Neuner-Warthorst 2002, S. 30.

<sup>301</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 80, sowie S. 81: Abb. 131–135. Siehe auch Kat. Ausst. München 1984, S. 147: Kat. Nr. 304 und Kat. Mus. Berlin 2010, S. 278 und S. 622: Kat. Nr. 421.

<sup>302</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 2010, S. 56: Kat. Nr. 36 und S. 57: Kat. Nr. 38.

<sup>303</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2003 B, Teil 2, S. 36.

<sup>304</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2003 B, Teil 2, S. 36.

<sup>305</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1972, Kat. Nr. 161, Kat. Mus. Berlin 1994, S. 78–79: Kat. Nr. 18 und Neuner-Warthorst 2003 B, Teil 1, S. 39.

standen daraus fragile Ziergläser, die die Grundidee einer Blume zunehmend verfremden und abstrahieren, wie bei Tiffany, andererseits war dies die Basis für Gebrauchsgläser, die sich stärker spezifischen Naturvorbildern verpflichteten, wie bei Theresienthal. Diese Gebrauchsgläser wiederum als sich aufeinander beziehende Gruppe mit einem Präsentoir als Sammel- und Zierobjekt zu inszenieren, ist als bemerkenswerter Kommentar einer Glashütte zu verstehen, die nach Maßstäben der Kundenorientierung produzierte und sich in erster Linie dem Glas als Gebrauchsgegenstand widmete. Ästhetik wird hier nicht mit Extravaganz und Fragilität, sondern mit klaren Strukturen, einem aufeinander bezogenen System und Funktionalität gleichgesetzt.

### 7.6.3. Serie der *Römer 1496* / Sammlung Warthorst, ca. 1901

Die Serie des *Römers 1496* ist eines der bekanntesten und gleichzeitig typischsten Beispiele für die Umsetzung der zeitgenössischen Einflüsse in Theresienthal. Die Gläser sind über die Preislisten von 1903 und 1907 eindeutig der Glashütte zuzuordnen,<sup>306</sup> allerdings kann der Entwurf der Form nicht Hans Christiansen zugeschrieben werden, wie es in der Forschungsliteratur häufig wiederholt wird.<sup>307</sup> Ebenso wie im Falle des formal ähnlichen *Römers 1711* aus Theresienthal, der immer wieder in Zusammenhang mit Christiansen gesetzt wird, gibt es keinerlei Belege für eine gedankliche Urhebererschaft Christiansens.

Das Stängelglas *1496* ist in den verschiedensten Ausführungen belegt und stellt einen beliebten Sammelgegenstand verschiedener Museen und Privatsammlungen dar; z. B. vereinte Stephan Buse dreizehn verschiedene Dekorvarianten in der Gernheimer Ausstellung von 2011. Das beliebte Glas wurde nach dem Neustart Theresienthals 2005 ebenfalls wieder neu aufgelegt, wobei diese Reproduktionen durch eine sandgestrahlte Krone in der Bodenplatte kenntlich gemacht wurden. Alle Stücke zeigen immer dieselbe Stiel- und Kuppiform, während der Farbton des Glases und die Veredelung mittels Malerei, Schliff oder Gravur stark variieren kann. Für die hier erfolgenden Form- und Dekorbeschreibungen wurde auf die von Warthorst publizierten Stücke seiner Sammlung zurückgegriffen.<sup>308</sup>

Die Grundform des Stängelglases besteht aus einer sehr flachen, im Volumen recht kleinen Kuppel. Der Boden der Kuppel ist nicht flach, sondern weist eine leichte Senke auf, die sich rasch zu den Seiten hin verbreitert. Die breiteste Ausdehnung des Durchmessers befindet sich etwas unter der halben Höhe zwischen Senkung und Mundrand, danach wird die Außenkontur wieder in sanftem Schwung nach innen geführt, so dass die Kuppel zum Mundrand hin leicht eingewölbt ist. Der angesetzte Stiel weist um die Senkung am Kuppelboden herum eine leichte Verdickung auf und wird dann nach unten geführt; an diesen Ansatz schließt sich ein Entasisstängel mit mittiger Ausbauchung an, der nach der unteren Verjüngung in eine nur leicht gewölbte Bodenplatte mündet. Besonders markant für den Theresienthaler *Römer 1496* war die Verbindung von gebauchtem Stiel mit einer für ein Weinglas sehr

<sup>306</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1903, Taf. IX, zitiert nach: Warthorst 1996 A, z. B. S. 36: Anm. 1, sowie Preisliste Theresienthal 1907, Teil I, Taf. XVI und Reg., zitiert nach Buse 2007 A, S. 109 und S. 115. Taf. XVI ebenfalls abgedruckt in: Warthorst 1996 A, S. 22: Abb. 13.

<sup>307</sup> Vgl. Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 49: Kat. Nr. 113, sowie Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 52: V.64.

<sup>308</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 36–47.

kleinen und flachen Kuppa, die sich weit von der eiförmigen Kuppa der ursprünglichen Römer entfernte. Der Begriff des Römers markierte hier also nur noch die Funktion als Rheinweinglas und stand nicht mehr in Korrelation zu der formalen Gestaltung. Die Gestaltung des Stängels dagegen ist nicht unbedingt als innovativ zu bewerten, da sie – ähnlich wie der Satz *Optisch gedreht* von Chistiansen – stark auf den bereits erwähnten, von Peter Behrens 1898 für Oberzrieselau entworfenen Gläsersatz mit anschwellendem Schaft zurückgreift. Der seitdem beliebte Entasisstängel taucht um 1900 in zahlreichen Entwürfen von Fabriken des Bayerwalds auf, etwa bei Kelchgläsern aus Regenhütte.<sup>309</sup> Mit diesen Beobachtungen korreliert die von Warthorst vorgeschlagene Datierung der Theresienthaler Form, die aufgrund des Auftauchens in der Preisliste von 1903 und der Verortung der Formnummer auf ca. 1901 festgelegt werden kann.<sup>310</sup>



Abb. 177: *Römer* 1496 mit Dekor 1637/3 (Alpenveilchen) und 1637/4 (Gänseblümchen), je 20,2 cm hoch, Theresienthal, um 1901, Privatsammlung.

Besonders interessant sind dagegen die Dekore, mit denen die Grundform mannigfaltig variiert wurde. In der Preisliste von 1907 tritt das Einzelglas in fünf Varianten auf, darunter florale und graphische Schiffe und gemalte oder zart gravierte Bänder. Ein besonders interessantes Beispiel stellt allerdings eine Gruppe von sechs verschiedenen Blumendekoren in Transparent-Email dar, die laut Karl-Wilhelm Warthorst unter den Nummern 1637/1–6 bereits in der Preisliste von 1903 angeboten wur-

<sup>309</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 102 und S. 104: Abb. 114, S. 122: Abb. 131 und S. 123: Abb. 134, sowie Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 52: V.64.

<sup>310</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 36–47.

den.<sup>311</sup> Antje Neuner-Warthorst bezeichnet diese Blumendarstellungen als sortiertes Dekor, was sie, wie folgt, ausführt:

Hierbei sind auf den einzelnen Kuppen verschiedene farbige Blüten abgebildet, die verschiedene Paare bilden: Narzisse, Löwenzahn, Iris, Clematis, Alpenveilchen und Gänseblümchen. Die ersten beiden Blüten sind gelb, die mittleren violett und die letzten beiden rosarot. In der genannten Reihenfolge wechseln sich zudem asymmetrische und konzentrische Blütenformen ab. Zwischen den aufgetragenen Blüten wurde ein streng symmetrisches System aus grünen Blättern eingefügt, jeweils pro Glas in zwei verschiedenen Grüntönen sowie breite Blätter abwechselnd mit schmalen Lanzettblättern – selbstverständlich passend zum natürlichen Vorbild.<sup>312</sup>

Die sechs differierenden Dekore können also durch das komplexe Spiel von Symmetrie und Asymmetrie und die korrespondierende Farbgebung zu verschiedenen Gruppen zusammengestellt werden. Wie Neuner-Warthorst an selber Stelle weiter ausführt, potenziert sich dieses System noch durch den Einbezug der Perspektive von oben, in die Kuppen hinein, wo die Dekore dann wiederum aufeinander abgestimmte Muster bilden. Sortierte Dekore sind in den Kollektionen Theresienthals häufig anzutreffen, allerdings sind sie auch bei den Produkten anderer Glashütten des Bayerwalds zu finden.<sup>313</sup> Stellvertretend für alle sechs Theresienthaler Dekore soll hier das Alpenveilchen-Dekor 1637/3 herausgegriffen und näher beschrieben werden.<sup>314</sup> Das Dekor wiederholt sich in dreifachem Rapport, bei dem sich große Blüten und Arrangements mit Knospen abwechseln. Die Konturen der Blumen sind mit schwarzer Feder gezeichnet, während die Flächen in hellen, transparenten Emailfarben gefüllt sind. Die großen Blüten setzen sich aus je fünf nach oben gebogenen, rosafarbenen Kronblättern zusammen, die sich nach unten hin bündeln und in einem Blütenstand enden; der hellgrüne Stängel, an dessen Ende die Blüte sitzt, biegt sich hinter ihr in sanftem Schwung und richtet sich unter ihr senkrecht aus. Zu beiden Seiten sind kleine, stielige Blätter, ebenfalls in Hellgrün, angesetzt. Die drei Knospen sitzen auf dünnen, gebogenen Linien, an denen kleinere, in einem etwas dunkleren und bräunlichem Grünton gestaltete Blättchen sitzen. Das Dekor zeigt in einer botanisch getreuen, dabei aber schematisierenden Nachahmung die wesentlichen Charakteristika der Pflanze: die steil nach oben ragenden Blätter der nach unten hängenden Blüte, die bogenförmigen Stängel, die ovalen, kurz vor dem Aufspringen festgehaltenen Knospenformen. Dabei wohnt der stilisierten Darstellung durch den statischen Aufbau eine sachlich-strenge Haltung inne, die sich in allen sechs Blütendekoren finden lässt.<sup>315</sup>

Die besondere Nähe der Blütendekore 1637 zu den Vorbildern der Natur wird deutlich, wenn man an die bereits erwähnten Ungenauigkeiten bei dem Chrysanthemen-Dekor 1456 denkt; hier wurden da-

<sup>311</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1903, Taf. XIII, zitiert nach: Warthorst 1996 A, z. B. S. 36: Anm. 2.

<sup>312</sup> Neuner-Warthorst 2003 B, Teil 2, S. 43. Die Aussagen Neuner-Warthorsts sind bis auf ein Detail völlig schlüssig: Die beiden gelben Dekore mit Narzisse und Löwenzahn erscheinen im Aufbau beide symmetrisch. Somit sind nur die Dekore mit Alpenveilchen und Clematis nicht konzentrisch dargestellt. Der Begriff des sortierten Dekors ist direkt der Theresienthaler Terminologie entnommen, vgl. z. B. das sortierte Blumen-Dekor 1944 auf dem Römer 1736; Preisliste Theresienthal 1907, Teil I, Taf. XVIII und Reg., zitiert nach Buse 2007 A, S. 111 und S. 116. Siehe auch Warthorst 1996 A, S. 71–73: Abb. 61–63.

<sup>313</sup> Auch bei solchen Gläsern erschwert die stilistische Nähe der Bayer- und Böhmerwaldhütten die Zuschreibung. Beispielsweise bringt Neuner-Warthorst zwei Stängelgläser mit floralem, sortiertem Dekor in einen vermuteten Zusammenhang mit der Glashütte in Buchenau; vgl. Neuner-Warthorst 2002, S. 30. Ein Jahr später gibt die Autorin allerdings an: „Hersteller unbekannt“; Neuner-Warthorst 2003 A, S. 40.

<sup>314</sup> Vgl. Warthorst 1996 A, S. 38 und S. 39: Abb. 28. Siehe auch das Löwenzahn-Dekor 1637/1 ebd., S. 36: Abb. 26, das Narzissen-Dekor 1637/2 ebd., S. 37: Abb. 27, das Gänseblümchen-Dekor 1637/4 ebd., S. 38 und S. 39: Abb. 29, das Clematis-Dekor 1637/5 ebd., S. 40 und S. 41: Abb. 30, sowie das Iris-Dekor 1637/6 ebd., S. 40 und S. 41: Abb. 31.

<sup>315</sup> Vgl. Jentsch 2004, S. 150–155.

gegen die Blatt- und Blütenformen der jeweiligen Blume genauestens studiert und mit ihren Spezifika wiedergegeben. Auffällig ist, dass alle sechs Blüten sich nicht auf fremdländische Pflanzen, sondern auf die heimische Flora beziehen: möglicherweise machen sich hier zeitgenössische Empfehlungen, sich vom starren Ornament des Historismus zu lösen und durch ein eingehendes Naturstudium zu eigenen Gestaltungsformen zu gelangen, bemerkbar.<sup>316</sup>

Das Alpenveilchen, das durch seine besondere Blütenform über eine besonders aparte Wirkung verfügt, tritt beispielsweise auch auf einer Vase der Glashütte von Ferdinand von Poschinger in Buchenau auf.<sup>317</sup> Die dabei angewandten Darstellungstechniken auf Basis von Überfang, Ätzung und Gravur sind orientiert an Gallé und der Schule von Nancy und stehen sowohl technisch als auch farblich in keinem Zusammenhang mit den Theresienthaler Gläsern. Dennoch gelangt man über den Vergleich beider, etwa zeitgleicher Dekorgestaltungen zu der Erkenntnis, dass das Buchenauer Dekor mit seinen weit ausgreifenden, dynamischen Linien und den bewegten Blütenblättern weitaus befreiter und dynamischer wirkt,<sup>318</sup> während die Theresienthaler Alpenveilchen durch die vorgegebene, statische Grundstruktur aller sechs Dekore, der sie sich unterordnen, an Lebendigkeit einbüßen. Noch deutlicher wird die Einengung des Motivs durch die schematische Wiederholung der Blüten und die Vorgaben des sortierten Dekors, wenn man daran denkt, dass der berühmte *Peitschenhieb*, ein um 1895 von Hermann Obrist entworfener Wandbehang, ebenfalls aus der Darstellung eines Alpenveilchens entwickelt wurde.<sup>319</sup> Das Vorbild der Natur wurde hier als Vorwand und Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens eingesetzt, wobei die Dynamik des Alpenveilchens durch die abstrahierte Darstellung der in der Natur vorhandenen Energie transportiert wurde.<sup>320</sup>

Dass eine wie bei Theresienthal zu beobachtende Reduktion der Bewegung nicht zwangsläufig mit dem Medium des Gebrauchsglases einhergehen muss, verdeutlicht ein Likörglas der Josephinenhütte mit goldfarbenem Alpenveilchen-Dekor nach einem Entwurf von Siegfried Haertel (1870–1943) um 1905.<sup>321</sup> Die offene und ungezwungene Führung der sich verschränkenden Linien verweist auf Vorbilder der autonomen Kunst des floral-dynamischen Jugendstils, ohne dass die Gebrauchsfunktion in irgendeiner Weise eingeschränkt wäre. Das Theresienthaler Dekor schlug dagegen einen völlig konträren Weg ein und reduzierte die Dynamik um des Systems willen. Wie Neuner-Warthorst anmerkt, ist es nachvollziehbar, dass das ausgeklügelte Dekorschema des sortierten Dekors seinen Reiz erst und gerade bei der tatsächlichen Verwendung entfaltet, nämlich, wenn die einzelnen, miteinander korrespondierenden Gläser in realen Menschenhänden einen übergeordneten Sinn über Zugehörigkeiten und Gegenüberstellungen erhalten können.<sup>322</sup> Das Gebrauchsglas erscheint insofern nicht nur formal, sondern auch dekorativ einer zweckgemäßen Ausrichtung unterworfen.

<sup>316</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 73 und S. 76.

<sup>317</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 66: Abb. 52.

<sup>318</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 77–78.

<sup>319</sup> Vgl. Rammert-Götz 1997, S. 54: Abb.

<sup>320</sup> Vgl. Rammert-Götz 1997, S. 54.

<sup>321</sup> Vgl. Želasko 2009, S. 97: Kat. Nr. 103, sowie S. 58–59.

<sup>322</sup> Vgl. Neuner-Warthorst 2003 B, Teil 2, S. 43.



Abb. 178: Vase Nr. 620 mit Alpenveilchen-Motiv, 21,5 cm hoch, Ferdinand von Poschinger Buchenau, um 1900, Sammlung Brauser Museum der Stadt Regensburg.

Abb. 179: Likörglas mit Alpenveilchen-Dekor, 13 cm hoch, entworfen von Siegfried Haertel, Josephinenhütte, um 1905, Glasmuseum Passau.

### 7.7. Resümee III

Zwischen 1897 und 1915 leitete Egon von Poschinger sen. Theresienthal und öffnete die Glashütte und ihre Produktion relativ spät den innovativen Bestrebungen des internationalen Kunstgewerbes. Charakteristisch für den Theresienthaler Jugendstil ist entgegen der allgemeinen und von den Hauptprotagonisten Gallé und Tiffany propagierten Tendenz, sich in erster Linie Zierobjekten zu widmen, eine Konzentration auf das Gebrauchsglas, insbesondere auf Einzelgläser und Trinksätze. Trotz einer immer geringeren Präsenz auf internationalen Ausstellungen, gelang es Theresienthal 1915 bei der Weltausstellung in San Francisco, an alte Erfolge anzuknüpfen.

In der Kollektion Theresienthals konnten weiterhin Elemente des Späthistorismus überdauern; neben formalen Aspekten, etwa bei der Gestaltung von Kelchrömern, war dies insbesondere die Beibehaltung am Ofen aufgelegter Dekore, wie Tränen oder Nuppen, und die zunächst deutliche Favorisierung der Emailmalerei. Ab ca. 1910 drängten sich zunehmend Schliff und Gravur in den Vordergrund – eine Tendenz, die bis heute anhält. Impulse des Jugendstils fanden deutlichen Eingang in die Glasgestaltung Theresienthals; wie anhand von Dekorentwürfen eines erhaltenen Musterbuches belegt werden konnte, setzte man sich intensiv mit aktuellen Darstellungskonzepten in der autonomen und angewandten Kunst auseinander, wobei Zeitschriften wie *Jugend* oder *Ver Sacrum* eine wichtige Vermittlungsposition einnahmen. Gerade der floral-dynamische Jugendstil manifestierte sich in zahlreichen Theresienthaler Blütenornamenten und vegetabilen Dekoren, aber auch geometrisierende Tendenzen des Wiener Sezessionismus nahmen Einfluss. Offensichtlich war das Bemühen der Theresienthaler Entwerfer, auf die Erwartungen der größtenteils bürgerlichen Kundschaft Rücksicht zu nehmen. Aufwendige, mehrstufige Veredelungstechniken mittels Überfang, Ätzung oder Irisierung, wie sie etwa in Buchenau durchgeführt wurden, sind im funktional orientierten Glas Theresienthals nicht zu belegen.

Ein einmaliges Beispiel in der Geschichte Theresienthals ist die Kooperation mit dem vielseitigen Künstler Hans Christiansen, der die Entwürfe für vier Trinksätze lieferte. Die Gestaltungen Christiansens folgen Gesichtspunkten der Materialgerechtigkeit und Zweckmäßigkeit, die im Kontext der Theorien der englischen *Arts and Crafts-Movement* zu beurteilen sind, und insofern das Theresienthaler Programm optimal ergänzten. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges und dem Tod von Egon von Poschinger sen. fand die Phase des Jugendstils ein jähes Ende.



## 8. AUFBRUCH IN DIE MODERNE

### 8.1. Theresienthals Geschichte IV – Erbschaftsstreit zwischen den Weltkriegen

Die Zeit des Jugendstils wurde in Europa jäh durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieg 1914 abgeschnitten, der die optimistisch ausgerichteten Bewegungen mit der Grausamkeit der Realität konfrontierte. Nach dem Ende der kriegerischen Auseinandersetzungen 1918 kam es, ausgelöst durch die Novemberrevolution, zur Absetzung der deutschen Monarchie. Nicht nur Kaiser Wilhelm II., sondern auch zahlreiche Fürsten in den Teilstaaten des Deutschen Reiches sahen sich gezwungen abzudanken. In Bayern wurde nach dem Sturz des regierenden Wittelsbachers Ludwig III. durch Kurt Eisner (1867–1919) eine Bayerische Republik ausgerufen, der in der nächsten Revolutionsphase die Münchener Räterepublik folgte. Erst im Sommer 1919 kehrte mit der Gründung der Weimarer Republik als parlamentarische Demokratie eine formale Ruhe ein, wobei die ersten Jahre weiterhin von zahlreichen Umsturzversuchen und politischen Morden geprägt waren. Wirtschaftlich gesehen, machten sich die Kriegsfolgen in einer Hyperinflation bemerkbar, die 1923 einen Höhepunkt erreichte. Diese Entwicklung entzog insbesondere der zuvor prosperierenden Mittelschicht die wirtschaftliche Basis.

In Theresienthal war die Phase zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg von verschiedensten Problemen gezeichnet. Egon von Poschinger sen. starb inmitten der Wirren des Ersten Weltkrieges am 19. März 1915, was eine Neuordnung der Besitzverhältnisse nach sich zog. Poschinger hatte gemeinsam mit seiner ersten Ehefrau Anna Katharina Schmidt vier Kinder; zum Zeitpunkt seines Todes lebte die einzige, bereits 23jährige Tochter Anna Maria (1891–1980) bereits verheiratet und schwanger in Berlin, sein ein Jahr jüngerer Sohn Johann Michael bzw. Hans (1892–1951) studierte noch in München, Egon jun. (1894–1977) befand sich zu diesem Zeitpunkt in den USA., während der jüngste Sohn Kurt (1901–1962) mit nur dreizehn Jahren noch minderjährig war.<sup>1</sup> Die Mutter der vier Kinder war kurz nach der Geburt des Nachzüglers Kurt gestorben. Die Nachkommen erbten jeweils ein Fünftel des Gesamtbesitzes, da noch die zweite Ehefrau Ellen von Poschinger, geb. Banck, (1864–1936), deren Ehe mit Egon von Poschinger kinderlos geblieben war, zu berücksichtigen war.<sup>2</sup> Die Witwe konnte später durch die Übertragung von ausstehenden Forderungen ausgezahlt werden, so dass der Anteil der Kinder sich nun auf ein Viertel des Gesamterbes bezog.<sup>3</sup> Die Situation war insgesamt aber sehr unglücklich, da keiner der Nachkommen in der Lage war, kurzfristig die Leitung zu übernehmen. Egon von Poschinger hatte allerdings das weitere Vorgehen testamentarisch geregelt:

<sup>1</sup> Vgl. Blau 1984 [1956], S. 172; der dort angeführte Stammbaum wurde von Egon von Poschinger jun. verfasst.

<sup>2</sup> Vgl. ATG; Zweite Ausfertigung des Erbscheins für die Erben von Egon von Poschinger Sen. vom 30.06.1923, ausgestellt am 16.12.1926; ebenfalls zitiert in: Haller M. und Pscheidt 2008, S. 96.

<sup>3</sup> Vgl. ATG; Prozessakten zum Erberechtsstreit, Urkunde für die Erben von Herrn Egon von Poschinger, Notar Justizrat Dr. Franz Pündtner München, vom 03.12.1926. Ebenfalls mitbeteiligt an dieser Forderung war ihr Bruder Erwin C. Banck. Es ist unklar, ob Ellen von Poschinger, die im Februar 1936 starb, jemals die ihr aufgrund der Illiquidität des Nachlasses zugesprochenen Ausstände erhielt. Zumindest Ende 1930 hatten Graham & Zenger, die ehemaligen Vertriebspartner Theresienthals in den Vereinigten Staaten, gegen die sich die Forderungen richteten, diese noch nicht beglichen; vgl. ATG; Brief von Egon von Poschinger an Ferdinand Schmidt vom 29.12.1930.

Zum Leiter der Fabrik in Theresienthal soll mein zweiter Sohn Egon berufen sein; bis zu seinem vollendeten 30. Lebensjahr soll mein Schwager Erwin Bank an seiner Stelle Leiter der Fabrik sein. [...] Das Reinertragnis soll jedoch zu gleichen Teilen unter meine Kinder verteilt werden, jedoch soll mein Sohn Egon für die Leitung ein Honorar nach Festsetzung des Testamentsvollstreckers erhalten.<sup>4</sup>

Zunächst übernahm also der Stiefonkel der vier Geschwister die Verwaltung Theresienthals; es ist anzunehmen dass Erwin C. Banck (vermutlich 1870–1950), der Bruder der zweiten Ehefrau Poschingers,<sup>5</sup> bereits zuvor in die Geschäfte eingebunden war, so dass die Übernahme problemlos vonstattenging.<sup>6</sup> Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Egon von Poschinger sen. 1909, zum Zeitpunkt der Erstellung des Testaments, als Leiter und Entscheidungsträger seinen zweitgeborenen Sohn Egon jun. auserkoren hatte. Möglicherweise war schon zu diesem Zeitpunkt offensichtlich, dass der ältere, damals 17jährige Sohn Hans nicht die wirtschaftlichen Geschicke der Firma lenken konnte oder wollte. Auch später gab es keinen Anlass für Egon von Poschinger sen. das Testament zu verändern. Der Besitz selbst sollte aber in Familienhand bleiben und nicht geteilt werden. Egon von Poschinger jun. hielt sich in der Zeit zwischen April 1913 bis Mai 1921 in den USA auf,<sup>7</sup> wo er offenbar Geschäftskontakte knüpfen sollte. Er selbst spricht von einer nicht weiter definierten Lehrzeit.<sup>8</sup> Mit hoher Wahrscheinlichkeit zeichnete er für die Organisation des Ausstellungsbeitrags Theresienthal von 1915 verantwortlich, da er sich nachweislich in San Francisco aufhielt.<sup>9</sup> Erst mit seiner Rückkehr Mitte 1921 stellte sich die Frage der Geschäftsleitung erneut. Ab Anfang 1922 übernahmen die Brüder Hans und Egon gemeinsam die Geschäfte der Glashütte, obwohl dies noch etwa zwei Jahre vor dem testamentarisch festgelegten Eintrittsalter von dreißig Jahren für Egon von Poschinger lag.<sup>10</sup> Es kann also davon ausgegangen werden, dass Banck den früheren Einstieg der Erben in die Unternehmensleitung befürwortete. In Theresienthal war der Start der Brüder von der Inflationskrise von 1923 begleitet, die zunächst zu großen Schwierigkeiten wie Einführung von Kurzarbeit, Entlassungen und Streiks führte. Erst ab 1924, in den Goldenen Zwanzigern, kam es zu einer relativen Stabilität der Weimarer Republik und auch in der Glasindustrie.

<sup>4</sup> ATG; Prozessakten zum Erbrechtsstreit, Abschrift des Testaments (in Auszügen) von Egon von Poschinger Sen. vom 06.04.1909, undatiert.

<sup>5</sup> Es ist unklar, ob der für Theresienthal relevante Erwin Banck bzw. Erwin C. Banck identisch ist mit Erwin Otto Carl Banck (1870–1950), dem jüngsten Sohn des Komponisten und Musikers Carl Banck. Dieser war Vater von Ellen von Poschinger und Bruder des Schriftstellers und Kunstkritikers Otto Alexander Banck (1824–1916). Erwin Otto Carl Banck war Geiger und Komponist; vgl. [http://hansopac.slub-dresden.de/cgi-bin/slub.pl?x=u&t\\_show=x&wertreg=PER&wert=banck%2C%20erwin%20otto%20carl&reccheck=49422](http://hansopac.slub-dresden.de/cgi-bin/slub.pl?x=u&t_show=x&wertreg=PER&wert=banck%2C%20erwin%20otto%20carl&reccheck=49422), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>6</sup> Katrin Schöne-Chotjewitz erwähnt auf unbekannter Grundlage, dass Egon von Poschinger sen. bereits einige Jahre zuvor die Leitung an seinen Schwager übertragen haben; vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 28. In zeitgenössischen Quellen finden sich relativ wenige Informationen zu Erwin Banck. Eine davon ist die Arbeits-Ordnung der Theresienthaler Krystallglasfabrik M. von Poschinger von 1921, die unterzeichnet ist mit „Erwin C. Banck“, zitiert nach: Haller R. 1987, S. 47.

<sup>7</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an das Leipziger Messamt vom 01.07.1933. Es handelt sich um eine Antwort von Egon von Poschinger auf eine Anfrage bezüglich der arischen Herkunft der angestellten und ehrenamtlichen Mitarbeiter der Leipziger Messe, weshalb von Poschinger Angaben zu seinem Lebenslauf machen musste.

<sup>8</sup> Vgl. Wenzel 1929, Sp. 1730. Im Archiv der Familie Gangkofner haben sich Korrespondenz erhalten, aus denen hervorgeht, dass Egon von Poschinger selbst die Angaben in dem Wirtschaftsführer machte und im März 1929 Korrekturfahnen erhielt; vgl. ATG; Durchschlag eines von Egon von Poschinger ausgefüllten Fragebogens für einen Wirtschaftsführer, undatiert.

<sup>9</sup> Ab Frühjahr 1917, mit dem Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg, bis zum Ende des Krieges Ende 1918 war Egon von Poschinger jun. als „enemy alien“ bei der Polizeibehörde in San Francisco registriert und wurde polizeilich überwacht; vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an das Leipziger Messamt vom 01.07.1933.

<sup>10</sup> Die nun aufkeimenden Erbschaftsstreitigkeiten und teils auch die Übergangsphase unter dem Stiefonkel Erwin Banck und der verzögerte Einstieg der Söhne von Egon von Poschinger sen. in die Firmenleitung werden in der Literatur häufig ausgeblendet; vgl. z. B. Blau 1984 [1956], S. 173. Möglicherweise liegt dies auch an der Darstellung der Familie selbst. So wird in einem Ausstellungskatalog aus den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts als Jahr der Übernahme durch die Brüder Hans und Egon das Todesjahr des Vaters 1915 angegeben, was sich offenbar auf eine mündliche Auskunft Egon von Poschingers jun. zurückführen lässt; vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 114.

In Theresienthal bahnte sich trotz der wirtschaftlichen Beruhigung eine schwere Krise an; Hans und Egon hatten ihrem jüngeren Bruder Kurt angeboten, ab 1924 in das Theresienthaler Vertriebswesen einzusteigen.<sup>11</sup> Insofern ist anzunehmen, dass Kurt und womöglich auch der Schwager Kurt von Maercken zu Geerath (1887–1945) um eine Integration in die Geschäfte gebeten hatten und eine gemeinsame Führung des Besitzes durch alle vier Parteien angestrebt wurde. Ab 1924 bezogen sowohl Kurt von Poschinger als auch der Schwager der Brüder Gehälter aus den Geschäftskassen; während Hans und Egon sich um die Glashütte kümmerten, sollten Kurt und Maercken den Ismaninger und Münchener Besitz der Erbgemeinschaft verwalten. Bereits im Oktober 1924 kam es zu erheblichen, nicht intern zu klärenden Spannungen unter den Geschwistern,<sup>12</sup> wobei unklar ist, worauf sich der Beginn der Differenzen zurückführen lässt. Die im Archiv der Familie Gangkofner erhaltenen Unterlagen zu dem nun folgenden Erbschaftsprozess verdeutlichen jedoch, dass Maercken in der Familie keine Akzeptanz fand. Er und Anna hatten zu Beginn des Ersten Weltkriegs geheiratet, allerdings ohne das Einverständnis des Vaters Egon von Poschinger sen.<sup>13</sup> Die übertragene Skepsis gegenüber dem Schwager ebenso wie die offensichtliche Bevorzugung von Egon jun. durch den Vater führten möglicherweise zu den Streitigkeiten, die letztendlich in einer Lagerbildung zwischen den Brüdern Hans und Egon auf der einen Seite und Anna Maria mit ihrem Mann und Kurt auf der anderen Seite resultierten. Erst Ende 1926 fand die Familie in einem Vergleich eine Lösung: Hans und Egon erhielten die Glashütte mit allen Anlagen, Bauten und Grundstücken, Anna und Kurt wurden die Immobilien der Familie in München und eine 1924 in Ismaning errichtete Ziegelei<sup>14</sup> zugesprochen; um den niedrigeren Wert auszugleichen, mussten Hans und Egon noch erhebliche Auszahlungen an ihre Geschwister leisten.<sup>15</sup> Es kann davon ausgegangen werden, dass sich der wirtschaftliche Spielraum der Brüder durch den Eingriff in die Kassen Theresienthals stark verringerte.

Mit der Weltwirtschaftskrise von 1929 und der sich anschließenden weltweiten Rezession bahnten sich neue Schwierigkeiten an. Glas war zwar ein Gebrauchsgegenstand des Alltags, allerdings produzierte Theresienthal in erster Linie hochwertige Produkte und Luxusartikel, für die nun kaum mehr ein Markt bestand. Anfang der dreißiger Jahre war die wirtschaftliche Lage des Unternehmens desolat. Entlassungen waren unvermeidbar, die Glashütte wurde sogar vom 27. Dezember 1930 bis zum 16. Februar 1931 komplett geschlossen und die Produktion niedergelegt.<sup>16</sup> Ende 1931 beschrieb Egon von Poschinger jun. selbst die unklare Zukunft des Betriebs. Da die Exporte nach Großbritannien und Skandinavien eingebrochen waren, konnten die Brüder nur durch eine erneute Stilllegung der Produktion ab Weihnachten 1931 reagieren.<sup>17</sup> Auch nach der sogenannten Machtergreifung durch die Nationalsozialisten im März 1933 blieb die Lage unverändert; über Theresienthal wird Mitte 1933 berichtet: „Die Theresienthaler Kristallglasfabrik M.v.Poschinger in Theresienthal zeigte neuerdings die beabsichtigte vollständige Schließung des Betriebs mit 123 Arbeitern und 14 Angestellten an.“<sup>18</sup> Des

<sup>11</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs (wahrscheinlich) von Egon von Poschinger an Bruder Kurt vom 01.01.1924. Hier wird der Name des Bruders „Curt“ geschrieben, allerdings variiert die Schreibweise sowohl in den Korrespondenzen als auch in den Prozessakten zum Erberechtsstreit.

<sup>12</sup> Vgl. ATG; Prozessakten zum Erberechtsstreit, Schriftsatz vom 04.06.1926.

<sup>13</sup> Vgl. ATG; Prozessakten zum Erberechtsstreit, Schriftsatz vom 04.06.1926.

<sup>14</sup> Vgl. ATG; Auskunft der Deutschen Auskunftsgesellschaft vom 04.06.1928.

<sup>15</sup> Vgl. ATG; Prozessakten zum Erberechtsstreit, Vergleich vom 04.11.1926.

<sup>16</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger vom 25.03.1931.

<sup>17</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an Thiesswald/von Heye Hamburg vom 14.10.1931.

<sup>18</sup> Halbmonatsbericht des Regierungspräsidenten von Niederbayern und der Oberpfalz vom 05.07.1933, zitiert nach: Broszat et al. 1977, S. 212–213.

Weiteren gibt es Nachweise über zahlreiche Streiks der Theresienthaler Belegschaft, etwa von 1935, da die wahrscheinlich unterbezahlten Arbeiter den finanziellen Engpass und die vorübergehenden Einstellungen des Betriebs am bittersten spürten.<sup>19</sup> Trotz der chaotischen Zustände konnte Theresienthal überleben, anders als die Glashütten der Familie Poschinger in Oberzwieselau und Buchenau. Erst im Laufe des Jahres 1936 ist eine allgemeine wirtschaftliche Beruhigung in der deutschen Industrie zu vermerken. Unter den Nationalsozialisten wurde 1935 bis 1936 eine Zwangskartellierung der Hohl- und Flachglasindustrie durchgeführt und als anschließende Maßnahme der Stabilisierung noch vorhandener Glashütten ein Verbot von Neugründungen und Betriebserweiterungen ausgerufen.<sup>20</sup> Es ist unklar, ob dieser Schritt des Regimes eine relevante Rolle für die Entwicklung in Theresienthal spielte.

Ebenso ist für die nun zu analysierende Phase nicht eindeutig zu belegen, welche politische Haltung Hans und Egon von Poschinger vertraten. Es lässt sich nachweisen, dass Egon vom 1. Juni 1928 bis 22. Juli 1930 Mitglied der Deutsch-Nationalen Volkspartei war,<sup>21</sup> einer nationalkonservativen Partei mit einer extremen Programmatik, die ab 1930 verstärkt mit den Nationalsozialisten kooperierte und sich nach einer Selbstauflösung ab 1933 der NSDAP anschloss. Die Gründe für den Austritt Poschingers aus der DNVP lassen sich nicht nachvollziehen, könnten aber mit der zunehmenden Radikalisierung der parteiinternen Ansichten zusammenhängen, die Egon von Poschinger möglicherweise nicht mittragen wollte. Mit Sicherheit kann nachgewiesen werden, dass in Theresienthal auch ganz konkret für Nationalsozialisten produziert wurde: In einem Schriftverkehr von 1932 finden sich Hinweise auf Bockbecher und Bierseidel mit NSDAP-Emblemen, die in Theresienthal gefertigt wurden.<sup>22</sup> Belegt werden kann darüber hinaus eine Korrespondenz von 1940 zwischen Egon von Poschinger und dem regimenahen Paul Schultze-Naumburg (1869–1949), damals Direktor a. D. der staatlichen Kunsthochschule Weimar und zugleich Mitglied der NSDAP mit besonderen Kontakten zu der höchsten Riege der Nationalsozialisten. Darin wird erwähnt, dass Egon von Poschinger bereits 1936 Theresienthaler Gläser als Modelle für die Sammlung der Hochschule gesandt,<sup>23</sup> also offenbar geschenkt hatte. Aufgrund der Erwähnung eines gemeinsamen Bekanntenkreises und des freundschaftlichen Tonfalls der Briefe kann auf eine enge Bekanntschaft geschlossen werden.<sup>24</sup> 1944 wurden Arbeiten von Hans von Poschinger in der *Großen Deutschen Kunstausstellung* gezeigt. Es bleibt unklar, wie die politische Meinung der Brüder gestaltet war.

An den finanziellen Nöten der Glashütte hatte sich auch weiterhin nicht viel geändert. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges 1939 verschärfte sich die Lage noch. Hans und Egon stellten im glei-

<sup>19</sup> Vgl. Buse 2008, S. 8.

<sup>20</sup> Vgl. Dirscherl 1938, S. 111.

<sup>21</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an das Leipziger Messamt vom 01.07.1933.

<sup>22</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an August Motschmann, Zwiesel vom 12.07.1932.

<sup>23</sup> Vgl. ATG; Durchschläge von Briefen von Egon von Poschinger an Paul Schultze-Naumburg, 1940.

<sup>24</sup> Paul Schultze-Naumburg stand als Architekt und Kunsttheoretiker um die Jahrhundertwende sezessionistischen Bewegungen nahe und war Mitbegründer (und noch bis 1927) Mitglied des Deutschen Werkbundes. Nach dem Ersten Weltkrieg kam es zu einer immer stärkeren Radikalisierung Schultze-Naumburgs sowohl in der ästhetischen, gegen modernere Bestrebungen gerichteten Auffassung als auch in der politischen Meinung. 1929 trat er dem *Kampfbund für deutsche Kultur* bei, für dessen Untergruppe *Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure* Schultze-Naumburg ab 1931 den Vorsitz übernahm; der Kampfbund initiierte die Bücherverbrennungen von 1933 entscheidend mit. Der Architekt war ab 1930 Mitglied der NSDAP, vertrat die Partei ab 1932 im Reichstag. Ebenfalls 1930 übernahm Schultze-Naumburg die Leitung der Weimarer Kunsthochschule als Gegenspieler zum Bauhaus, die ihm 1940, nachdem immer größere Meinungsunterschiede zwischen dem Architekt und führenden Politikern auftraten, wieder entzogen wurde. Schultze-Naumburg stellt aufgrund seiner einerseits kulturrefomerischen, andererseits rassistischen Ansichten eine ambivalente Figur in der deutschen Geschichte dar; vgl. Bormann 1989, S. 14 und S. 224–226.

chen Jahr einen Darlehensantrag, bei dem Hypotheken auf die Immobilien der Glashütte und der Privathäuser aufgenommen werden sollten.<sup>25</sup> Es ist nicht belegt, ob dieser Antrag bewilligt wurde und die Brüder einen Kredit erhielten. Die Brüder versuchten darüber hinaus, die von ihrem Großvater Wilhelm Steigerwald geerbte und 1913/14 neu erbaute Villa Rabenstein zu verkaufen. Da sie keinen Käufer fanden, wurde das Gebäude ab 1945 verpachtet.<sup>26</sup> Die Situation war für Theresienthal prekär, da die Fabrik sich nicht nur einer sinkenden Nachfrage und einer erschwerten Versorgung mit Rohstoffen gegenüber sah; die Kriegsmaschinerie entzog ihr wesentliche Mitarbeiter, mit deren Weggang oder Tod „immer auch [ein] Teil der über Generationen weitergegebenen handwerklichen Fähigkeiten und des Wissens um Herstellungsverfahren und Produktionsabläufe“<sup>27</sup> verloren ging. Ab 1940 waren die Lager der Firma leergeräumt,<sup>28</sup> seit Ende 1942 war die Anfertigung von Kelchgläsern für den Inlandsgebrauch nicht mehr erlaubt. Theresienthal wurde immer stärker von den Nationalsozialisten instrumentalisiert, wie Egon von Poschinger 1943 formuliert: „Gegenwärtig arbeiten wir ausschließlich für die Wehrmacht, für den Bedarf der Reichsbahn und die Behebung von Fliegerschäden [...]“.<sup>29</sup>

Ein weiteres unbekanntes Kapitel in der Geschichte Theresienthals stellt die Beschäftigung von Zwangsarbeitern dar. Bereits 1936 und 1937 finden sich in einem Kontokorrentbuch, Hinweise auf Kontakte zum Arbeitsdienstlager in Frauenau, wobei nicht klar ist, wofür genau Zahlungen geleistet wurden.<sup>30</sup> Spätestens zum Ende des Weltkriegs hin lässt sich zweifelsohne belegen, dass Zwangsarbeiter in Theresienthal für einfache Arbeiten eingesetzt wurden. In einem Brief an den Regierungsrat Ferdinand Gruber in Deggendorf von 1944 bedankt sich Egon von Poschinger ausdrücklich dafür, dass Theresienthal polnische Familien als Einträger zur Verfügung gestellt wurden.<sup>31</sup> Ebenso ist ein undatiertes Buch mit Listen für die für Zwangsarbeiter benötigte Kleidung erhalten.<sup>32</sup> Es lässt sich nicht nachvollziehen, woher und wie genau diese Menschen nach Theresienthal gelangten und in welchen Zuständen sie dort lebten. Ob der Einsatz ihrer Arbeitskraft eine Verschlechterung ihrer Lebensumstände nach sich zog oder sogar eine Möglichkeit darstellte, die Kriegswirren zu überstehen, kann nicht nachvollzogen werden.<sup>33</sup> Es ist also festzuhalten, dass Hans und Egon von Poschinger immer danach strebten, das Überleben der Glashütte als ihrem ererbten Besitz zu sichern. Dazu setzten sie ihr ökonomisches Geschick und künstlerisches Talent ebenso ein, wie sie es in Kauf nahmen, mit dem nationalsozialistischen Regime zu kollaborieren und moralische Bedenken hintenan zu stellen.

<sup>25</sup> Vgl. ATG; Darlehensantrag zwischen Hans und Egon von Poschinger und der Bayerischen Hypotheken- und Wechsel-Bank vom 19.07.1939.

<sup>26</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 104.

<sup>27</sup> Buse 2007 A, S. 10.

<sup>28</sup> Obwohl Egon von Poschinger jun. in vielen Briefen betont, dass die Produktion mehr oder weniger zum Erliegen gekommen wäre und die Lager leer seien, fand sich doch für die Familie noch immer etwas. Noch 1941 wurden an Gerda von Poschinger-Camphausen auf Schloss Neu-Egling bei Murnau ein Krug mit Porterkelchen zugesandt; vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger von 1941.

<sup>29</sup> ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger vom 19.11.1943.

<sup>30</sup> Vgl. BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 24; Kontokorrentbuch VI, 1930–1937, Einträge im Dezember 1936 und im April 1937 über jeweils 200 Reichsmark mit dem Vermerk „Saldo“ oder „Reichsbank“.

<sup>31</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger vom 11.05.1944.

<sup>32</sup> Vgl. ATH; Auflistung von Kleidung für Zwangsarbeiter.

<sup>33</sup> In Gesprächen mit älteren Einwohnern des Bayerwalds klingt eine eher positive, Bewertung der Lebensumstände der in vielen Unternehmen eingesetzten Zwangsarbeiter an, die sich aber für Theresienthal nicht weiter belegen lässt und möglicherweise die Problematik verharmlost. Katharina Eisch beschreibt auf dieser Basis die damalige Situation in Frauenau: „Tschechische Arbeiter [wurden] zur Zwangsarbeit in die Fabriken im Reich abkommandiert – wie z. B. auch eine große Gruppe junger Burschen aus Nordböhmen, die den Krieg in der solidarischen Atmosphäre in den Frauenauer Glashütten überstanden.“ Eisch 2003, S. 45–46.

## 8.2. Überblick IV – Glas der Moderne

Die Glasgestaltung nach dem Ende des Ersten Weltkrieges sah sich großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten gegenübergestellt, insbesondere einem Mangel an Brenn- und Rohstoffen, aber auch einer veränderten Nachfragesituation. Während um die Jahrhundertwende im Hohlglasbereich noch die handwerkliche Produktion vorherrschte,<sup>34</sup> stellten zahlreiche Glashütten nach 1918 entsprechend des gestiegenen Bedarfs an preiswertem Gebrauchsglas auf Pressglas um. Die Entwicklung des 20. Jahrhunderts führte zu einer immer schärferen Abgrenzung der maschinellen Serienfertigung, die bald auch zufriedenstellende Produkte bei Kelchgläsern liefern konnte, und der traditionellen handwerklichen Ausführung von Luxusprodukten.<sup>35</sup> Dabei sahen sich die Glashütten des Bayerischen Waldes nicht nur der weiterhin erfolgreichen und optimal vernetzten Luxusglasindustrie Böhmens in Konkurrenz gegenübergestellt, sondern zunehmend auch einem sich seit dem 19. Jahrhundert neu etablierenden Standort innerhalb Deutschlands. In der Oberlausitz, wo kurze Transportwege und Rohstoffvorkommen, insbesondere von Braunkohle, eine Neuansiedlung der Glasindustrie begünstigten, wurde verstärkt Gebrauchsglas hergestellt.<sup>36</sup> Die Phase zwischen den beiden Weltkriegen, die hier pauschal unter dem ungenauen, aber übergreifend gelten könnenden Etikett der Moderne gefasst werden soll, zeichnete sich durch ein Nebeneinander stilistischer Strömungen aus, das sowohl Nachläufer des Jugendstils, wie etwa weiterhin bei den Firmen Gallé und Lötz Witwe, als auch die beiden Antipoden Art déco und sachliches Design beinhaltete. Dabei bezogen sich die angewandten Künste selektiv auf Einflüsse der Strömungen der autonomen Kunst; so lassen sich etwa analytisch-objektivierte Prinzipien im funktionalen Design ebenso auf den Kubismus zurückführen wie geometrisierende Dekore des Art déco.<sup>37</sup>

Das Art déco, das schon im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts einsetzte und bis in die vierziger Jahre hinein eine Rolle in der kunstgewerblichen Gestaltung spielte, stellte dabei in gewisser Weise eine Weiterführung der floral-dynamischen Variante des Jugendstils dar. Wesentliche Gestaltungsmerkmale lagen in der betont handwerklichen Ausführung, der Verwendung von edlen Materialien und vor allem der Einbeziehung von dekorativen Gestaltungsweisen, was die Herstellung von ausgesprochenen Luxuswaren begünstigte. Dem Art déco, das 1925 auf der namensgebenden *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris einen Höhepunkt erlebte, fehlte jedoch eine gesellschaftlich-politische Ebene, die früheren Strömungen innewohnte. Diese Tendenz manifestierte sich zunehmend in gegenläufigen Bestrebungen, die heute unter verschiedensten Bezeichnungen thematisiert werden, wie Moderne, Neue Sachlichkeit, Design oder auch Industrial Design. Einerseits greift der beliebte Begriff der Neuen Sachlichkeit<sup>38</sup> gerade im Bereich der Glasgestaltung nur

<sup>34</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 13.

<sup>35</sup> Vgl. Kat. Mus. Freiburg 1989, S. 15.

<sup>36</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 29.

<sup>37</sup> Vgl. Wichmann 1993, S. 10–11.

<sup>38</sup> Klaus-Jürgen Sembach definiert den Terminus folgendermaßen: „Das übergreifende Stichwort hierzu heißt ‚Neue Sachlichkeit‘ – wobei das ‚neu‘ nicht im Sinne einer Wiederholung zu verstehen ist (die zweite Sachlichkeit nach der ersten), sondern als Ausdruck des Erstaunens, ‚neu‘ als Synonym für ‚ungewohnt‘, ‚besonders ausgeprägt‘ und ‚bisher nicht glaubhaft‘. Man kann auch sagen, die ‚eigentliche‘ Verkörperung des Begriffes setzte sich durch.“ Sembach 1981, S. 324. Angesichts der bereits im 15. Jahrhundert in Venedig, in böhmischen Produkten des Biedermeier und selbst in Theresienthaler Entwürfen des 19. Jahrhunderts immer wieder aufscheinenden, frappierend klaren Formensprache, kann der Begriff auch mit dieser Bedeutungsdi-

oberflächlich, da klare, nüchterne Formgebungen schon zum Ende des 19. Jahrhunderts auftraten.<sup>39</sup> Warthorst bezeichnet insofern die frühen Entwürfe von Peter Behrens für Oberzrieselau von 1898 als „Alte Sachlichkeit“,<sup>40</sup> was deutlich macht, dass mit dieser Definition nur wenig gewonnen ist. Andererseits lässt sich auch der Terminus des Industrial Design oder Industriedesigns, mit dem die Gestaltung industriell gefertigter Massenprodukte, konzipiert für einen anonymen Abnehmerkreis, gemeint ist,<sup>41</sup> nur marginal auf die in der Glasindustrie weiterhin verbreitete Fertigung im Manufakturbetrieb beziehen. Im Folgenden werden diese beiden Begrifflichkeiten daher weitestgehend ausgeklammert zugunsten einer Umschreibung als modernes, sachliches oder funktionales Design, das in verschiedenen Ausprägungen einen Gegenpol zu dem ornamental orientierten Art déco darstellte. Eingeleitet wurden diese Bestrebungen des funktionalen Designs, das sich von der üppigen Dekorationsflut des floral-dynamischen Jugendstils mit seinen organischen Linien abwandte, durch die sachlichen Tendenzen zahlreicher Strömungen um 1900. Nach dem impulsgebenden Jahr 1908 ist für die funktionale Formbewegung ein Höhepunkt zwischen 1913 und 1915 zu konstatieren. Obwohl der Erste Weltkrieg die Entwicklung verzögerte, setzten die Reformbestrebungen nach 1918 nahtlos an und dominierten das Kunstgewerbe bis zu Beginn der vierziger Jahre.<sup>42</sup>

Konzentriert man sich auf die Situation in München, so sind für die Jahrzehnte vor und nach der Jahrhundertwende zahlreiche Künstlergruppierungen mit dynamischen Wechselverbindungen zu konstatieren, die teils als Abspaltungen von den großen Organisationen des Bayerischen Kunstgewerbevereins und der Künstlergenossenschaft entstanden, teils auf Neugründungen zurückgingen. Dazu zählte wie bereits erwähnt die 1892 konstituierte Münchener Secession, die den Weg für die freie Entfaltung der jüngeren Künstler ebnete. Die dynamischen Kräfte der Jugendstilzeit bündelten sich weiterhin in den 1898 in München gegründeten *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk*; diesen vorausging die *VII. Internationale Kunstausstellung* in München 1897, bei der sich die innovativeren Impulse des Kunstgewerbes etablieren konnten, und nach der ein *Ausschuss für Kunst im Handwerk* ins Leben gerufen wurde, der wiederum die Vereinigten Werkstätten als Gesellschaft mit beschränkter Haftung initiierte. Unter den zu nennenden Mitarbeitern der ersten Jahre waren mit Behrens, Obrist, Pankok, Paul, Riemerschmid und Paul Haustein (1880–1944) die bekanntesten Köpfe der Münchener Kunstszenen um die Jahrhundertwende. Die Vereinigten Werkstätten entwarfen, produzierten und verkauften kunsthandwerkliche Objekte bis hin zur gesamten Inneneinrichtung,<sup>43</sup> schon im 19. Jahrhundert ein besonderes Spezifikum des Münchener Kunstgewerbes unter Lorenz Gedon (1844–1883), Gabriel von Seidl und Rudolf von Seitz.<sup>44</sup> Auf der Pariser Weltausstellung von 1900 wurde die Organisation für die von Pankok, Paul und Riemerschmid gestalteten Räume, die bereits durch eine reduzierte Ornamentik auffielen, ausgezeichnet; in den nächsten Jahren verfolgten die Künstler immer stärker den beschrittenen Weg hin zur nüchternen Gestaltung und Anpassung an maschinelle Produktionsverfahren. Die Vereinigten Werkstätten sind nicht zu verwechseln mit den *Deutschen Werkstätten*

---

mension nur suboptimal im Bereich der angewandten Künste Anwendung finden. Siehe auch Sembachs weitere Ausführungen, ebd.

<sup>39</sup> Vgl. z. B. Kat. Ausst. Kassel 1997, S. 279: Kat. Nr. 221.

<sup>40</sup> Vgl. Warthorst 2007, S. 39.

<sup>41</sup> Vgl. Wichmann 1993, S. 10.

<sup>42</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 193.

<sup>43</sup> Vgl. Günther 1971, S. 23–25.

<sup>44</sup> Vgl. Wolf 1918, S. XL.

für *Handwerkskunst*, die 1907 aus der Verbindung einer Untergruppierung der Vereinigten Werkstätten, den 1902 von Karl Bertsch (1873–1933) gegründeten *Werkstätten für Wohnungseinrichtung* in München, mit den von dem Tischler und Sozialreformer Karl Schmidt (1873–1948) bereits 1898 ins Leben gerufenen *Dresdner Werkstätten* hervorgingen.<sup>45</sup>

Parallel zu diesen Bemühungen wurde 1902–1903 die *Münchener Vereinigung für angewandte Kunst* als Sammlung der jüngeren Kräfte des Bayerischen Kunstgewerbevereins gegründet, die später in *Münchener Bund* umbenannt wurde;<sup>46</sup> auch hier zeichnete sich eine Neigung zur Geometrisierung und Vereinfachung ab, während die organisch geschwungenen Formen des Jugendstils immer mehr aus der Mode gerieten.<sup>47</sup> Auch im Münchener Bund wurde zum Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts die Vermittlung und Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Herstellern, ebenso die Rücksichtnahme auf die industriellen Produktionsbedingungen in den Fokus gestellt, wie sie der *Deutsche Werkbund* propagierte, mit dem die Münchener Vereinigung assoziiert war.<sup>48</sup> Der Deutsche Werkbund wiederum wurde 1907 von zwölf Künstler und zwölf Industriellen in München gegründet und strebte danach, Form und Qualität deutscher Gebrauchswaren unter Einbeziehung der maschinellen Komponente zu verbessern, indem sich Kunst und Arbeit respektive die kunstgewerbliche Produktion miteinander verbinden sollten. Vom kleinsten kunstgewerblichen Gegenstand über die Architektur auf die gesamte Kunst- und Alltagswelt sollte sich der Wandel erstrecken.<sup>49</sup> Die Gruppierung um Hermann Muthesius (1861–1927), Friedrich Naumann (1860–1919) und Henry van de Velde (1863–1957) wollte die bereits von anderen Seiten, wie etwa von den Vereinigten Werkstätten oder vom 1902 gebildeten *Dürerbund* – mit der von Ferdinand Avenarius (1856–1923) herausgegebenen Wochenschrift *Der Kunstwart* – angeregten Reformen vorantreiben. Auch ausländische Strömungen wie die vorangegangene *Arts and Crafts-Movement* oder die 1903 unter Josef Hoffmann gegründeten *Wiener Werkstätten* übten Einflüsse auf den Werkbund aus.<sup>50</sup> Wie aus einem Zitat von Peter Jessen von 1915 ersichtlich wird, verband sich mit der inhaltlichen Ausrichtung des Werkbunds zugleich eine spürbar nationale Komponente: „Kein Volk hat alle Probleme der Form, die größten und die kleinsten, mit solch leidenschaftlicher Hingabe angepackt, wie die Deutschen im letzten Jahrzehnt.“<sup>51</sup>

Diese zahlreichen, untereinander auch durch Doppelmitgliedschaften verbundenen Vereinigungen verband ein Anspruch auf qualitätsvoller Herstellung unter Berücksichtigung von Materialgerechtigkeit und Funktionalität. In vielen Fällen war dies gleichbedeutend mit einer Konzentration auf die pure Form und dem zunehmenden, oft absoluten Verzicht auf das Ornament, der als Reaktion auf den „chaotischen Kultus der Stilhetze“<sup>52</sup> des Historismus und die überladenen Dekorationen des Jugendstils verstanden werden kann. Im konservativ eingestellten München verband sich das Streben nach Qualität dabei mit einer Betonung des handwerklich Tradierten und der Zuwendung zum Ornamentalen, in spezifischen Bereichen wie etwa bei der Gestaltung von Möbeln oder Porzellan sogar mit Ten-

<sup>45</sup> Vgl. Günther 1971, S. 26, sowie Arnold 1993, S. 19 und S. 85.

<sup>46</sup> Vgl. Wolf 1918, S. XL.

<sup>47</sup> Vgl. Schack 1988, S. 241.

<sup>48</sup> Vgl. Campbell 1981, S. 82 und Schack 1988, S. 242.

<sup>49</sup> Vgl. Campbell 1981, S. 14–17.

<sup>50</sup> Vgl. Campbell 1981, S. 33–37.

<sup>51</sup> Jessen 1915, S. 2.

<sup>52</sup> Zeh 1925, S. 9.



denzen eines wieder aufgelegten Rokoko.<sup>53</sup> Während München zunächst ein wichtiges Zentrum der aktuellen Entwicklungen darstellte, kehrten allerdings Hauptprotagonisten wie Behrens, Pankok oder Paul aufgrund eines Mangels an Aufträgen der Stadt schon bald den Rücken.<sup>54</sup>

Das hier angerissene Spannungsfeld zwischen Ornamentverbundenheit des Art déco, den zahlreichen sachlichen Reformbestrebungen und weiteren Stilvarianten drückte sich ebenfalls im Glasbereich aus. In Frankreich setzte sich in vielen Glashütten die Pressglasherstellung durch, die durch die Zusammenarbeit mit dem Entwerfer René Lalique in den zwanziger Jahren noch weiter profitierte. Die Entwürfe blieben aber unabhängig von der Technik dem konsequent stilisierten Dekor verbunden.<sup>55</sup> Für die sachliche Richtung leistete Behrens mit seinen bereits mehrfach erwähnten Arbeiten in gewisser Weise eine Pionierarbeit, indem er das Trinkglas von allem unnötigen Zierrat entband.<sup>56</sup> Auch Riemerschmid widmete sich, nachdem er zwischen 1900 und 1903 filigrane, der Décadence nahestehende Gläser entworfen hatte,<sup>57</sup> einem schlichteren Design,<sup>58</sup> das allerdings aufgrund der augenscheinlichen Annäherung an fremde Materialien und deren Formgebungen, vor allem der Keramik, keinen entscheidenden Beitrag für die Glasgestaltung der nächsten Jahrzehnte liefern konnte.<sup>59</sup> Neben diesen Vorreitern war abermals der Glasverleger Lobmeyr zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dekorfreien Entwürfen aus hauchdünnem Strohglas wegweisend, die neben dem traditionelleren Gravurstil gepflegt wurden.<sup>60</sup> Gerade bei diesen wird ersichtlich, dass das Material Glas aufgrund der im Werkstoff angelegten ästhetischen Spezifika vom Verzicht auf das Dekor hochgradig profitieren konnte. Transparenz und Biegsamkeit, die beiden Postulate Ruskins, ebenso die spezifische, haptische Weichheit der formgeblasenen Glasoberfläche kamen durch die Konzentration auf die Form und damit auf die klar definierte Außenkontur im besonderen Maße zur Geltung. Die deutlich reduzierte Formsprache kann aber auch als Rückgriff auf den Klassizismus oder den frühen Biedermeier verstanden werden.<sup>61</sup>

Die Sehnsucht der Jugendstilgeneration nach gültigen, bleibenden Werten, ihr Bedürfnis, die sich anbahnenden und verschärfenden gesellschaftlichen Widersprüche durch eine Beschwörung der Antike umgehen beziehungsweise beheben zu können, blieben letztlich reduziert auf die äußere Form. Dieser Neuklassizismus [...] wurde vor allem zu einem Stil der Entwerfer.<sup>62</sup>

Selbst in den Reihen des Deutschen Werkbundes zeigte sich die Ambivalenz der Zeit. Auf einer Tagung nach der ersten allein verantworteten Ausstellung des Werkbundes von 1914 in Köln, die mit Kriegsbeginn abgebrochen werden musste, prallten zwei Hauptgruppen innerhalb der Organisation aufeinander: „die eine scharte sich um Muthesius, den Vertreter einer sachlich typisierenden Formsprache, die andere um van de Velde, den glühenden Individualisten, den Verfechter der frei schöpfe-

<sup>53</sup> Vgl. Braesel 2002 B, S. 192.

<sup>54</sup> Vgl. Schack 1988, S. 243.

<sup>55</sup> Vgl. Kat. Mus. Freiburg 1989, S. 15–16.

<sup>56</sup> N. N.: Sektschale, Peter Behrens, 1898 für Kristallglasfabrik Benedikt von Poschinger, in: [http://www.design20.eu/product\\_info.php/info/p131\\_Sektschale--Peter-Behrens--1898-fuer-Kristallglasfabrik-Benedikt-von-Poschinger-.html](http://www.design20.eu/product_info.php/info/p131_Sektschale--Peter-Behrens--1898-fuer-Kristallglasfabrik-Benedikt-von-Poschinger-.html), aufgerufen am 16.10.2014. Vgl. auch Kat. Ausst. Nürnberg 1980, S. 60: Kat. Nr. 69 und S. 61: Kat. Nr. 70.

<sup>57</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 2007, S. 41: Kat. Nr. 21.

<sup>58</sup> Vgl. Warthorst 2001 A, S. 134–143.

<sup>59</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 84–86.

<sup>60</sup> Vgl. Kat. Mus. Freiburg 1989, S. 16.

<sup>61</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 192.

<sup>62</sup> Sellner 1992, S. 174.

rischen Form.“<sup>63</sup> Diese tiefgreifende Spaltung, die den Werkbund im sogenannten *Typenstreit* durchzog,<sup>64</sup> spiegelte sich auch in den Exponaten selbst und klingt auch in der Beschreibung der gezeigten Gläser in dem aufgrund des Kriegsausbruchs verzögert erschienenen und gekürzten Katalog zur Ausstellung an: „Im Glase [...] ward der fröhlichere, eigentlich gläserne Klang, wie ihn vereinzelter Künstler auch hier hervorriefen, übertönt durch die dunklere, pathetische Tonart monumentalisierenden Zierge-rätes [...].“<sup>65</sup>

Der hier nicht konsequent vollzogene Wandel hin zu einer ausschließlich nüchternen Glasgestaltung erlangte durch das Ende 1915 erschienene *Deutsche Warenbuch*, das Dürerbund und Werkbund gemeinschaftlich konzipierten, eine neue Stufe. Darin wurden in photographischen Abbildungen Ge-brauchsgegenstände als mustergültige Massenware und insofern als Kaufempfehlung aufgelistet, dabei als erste und breite Kategorie auch Glaswaren.<sup>66</sup> Bei den abgebildeten Gläsern, genauer Trink-sätzen, Bechern, Sturzflaschen, Karaffen, Vasen, etc., handelte es sich in erster Linie um formgebla-senes Glas, wobei undekorierten, preiswerten Stücken auch mit Schliff oder Goldrand dekorierte und damit teurere Ausführungen gegenüberstanden.<sup>67</sup> Letztendlich wurde aber die vom Dekor befreite Form auch im Glasbereich maßgeblich, wie sie 1924 in der Stuttgarter Ausstellung *Die Form ohne Ornament* kulminierte, wo der Deutsche Werkbund nur Objekte ohne jegliches, nach Meinung der Künstler entseeltes Dekor zeigte.<sup>68</sup> Im Ergebnis übernahmen bis zum Ende der zwanziger Jahre die meisten Glashersteller die hier postulierten Gestaltungsempfehlungen, so dass sich die Formgebun-gen der einzelnen Glashütten immer stärker annäherten,<sup>69</sup> was eben aufgrund der Reduktion auf for-male Gesichtspunkte noch deutlicher als bei den gegenseitigen Übernahmen während des Historis-mus oder des Jugendstils zutage trat.

Das Verhältnis zwischen dem Deutschen Werkbund, der sich den maschinellen Möglichkeiten weiter öffnete als die meisten anderen Gruppierungen,<sup>70</sup> und dem traditionellen Glashandwerk ist dabei von besonderem Interesse. Bewährte Techniken, wie das Verfahren des Formblasens und des Glas-schliffs, vor allem in seiner formgebenden Variante, wurden als hochentwickelt bewertet, das eigent-lich modernere und günstigere Verfahren des industriell gefertigten Pressglases dagegen abgelehnt.<sup>71</sup>

<sup>63</sup> Zeh 1925, S. 7.

<sup>64</sup> Vgl. Campbell 1981, S. 74–87.

<sup>65</sup> Jessen 1915, S. 27. Zu dem von der Glasindustrie in Auftrag gegebenem Glashaus von Bruno Taut siehe Taut 1981 [1914], sowie Hagspiel 1981, S. 39–40.

<sup>66</sup> Vgl. N. N. 1915 [Deutsches Warenbuch], S. 2–59.

<sup>67</sup> Vgl. Rezepa-Zabel 2005, S. 131–132 und Behrendt 1920, S. 96. Wie Heide Rezepa-Zabel in ihrer Dokumentation trotz der Schwierigkeiten bei der Zuordnung der anonymisiert abgedruckten Bilder nachweisen konnte, zeichnen u. a. folgende Hersteller für die Produkte verantwortlich: Josephinenhütte, Köln-Ehrenfeld, Bakalowits & Söhne, Baccarat, Neumann & Staebe, H. J. Baeumer, Hirschberg/Schlesien; vgl. Rezepa-Zabel, S. 336–395. Es finden sich nur wenige Hinweise auf Firmen des Bayer-walds, nämlich Benedikt von Poschinger in Oberwieselau für Franz Steigerwald's Neffe, ebd., S. 350–351 und S. 370–371, Regenhütte, vorm. Steigerwald, ebd., S. 394–395: DW, S. 58/G414, Entwurf zugeschrieben an Bruno Mauder, außerdem auch die eigentlich in Böhmen ansässige Adolf-Hütte, ebd., S. 392–393: DW, S. 57/G413, Entwurf zugeschrieben an Elise Wenz-Viëtor. Gläser Theresienthaler Provenienz sind nicht nachweisbar. Offensichtlich waren die bayerischen Produzenten unterre-präsentiert, was den auf das Erscheinen des Warenbuchs folgenden Sturm der Entrüstung in der Münchener Presse erklärt; vgl. Campbell 1981, S. 107, insb. Anm. 9, sowie Rezepa-Zabel 2005, S. 195–196. Allerdings war dies ein selbst verschuldeter Umstand, da in einer klärenden Darstellung im *Kunstgewerbeblatt* erwähnt wird, dass trotz einer Einladung zur Mitarbeit an Münchener Händler und Hersteller nur ein Geschäft das Angebot angenommen habe. Hierbei ist wohl Steigerwald's Neffe unter den damaligen Besitzern Leschner und Braun gemeint; vgl. N. N. 1916 [Deutsches Warenbuch], S. 159.

<sup>68</sup> Vgl. Kat. Ausst. Stuttgart 1924, Zeh 1925, S. 11–13 und Wagner-Conzelmann 2007.

<sup>69</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 178.

<sup>70</sup> Vgl. Schwartz 2007, S. 49–50.

<sup>71</sup> Vgl. Behrendt 1920, S. 111–112.

Anlässlich einer Ausstellung in München 1908 unter Parole *Einheit der Form* erklärt Walter Riezler (1878–1965), der spätere Redaktionsleiter von *Die Form*, der Zeitschrift des Deutschen Werkbundes:

Das Wesentliche an dieser Einheit ist, daß es eine künstlerische oder [...] eine geschmackliche Einheit ist: der heute leider als ganz natürlich hingenommene Zwiespalt zwischen dem vom Künstler bewußt gestalteten Einzelding und der großen Masse der industriellen Erzeugnisse, die entweder geschmacklich indifferent oder aber mit irgend einer geschmacklosen Schmuckform behängt zu sein pflegen, soll verschwinden, und man muß wieder sehen können, daß der künstlerische Geschmack nicht etwas zu sein braucht, was an besonders bevorzugte Einzeldinge von außen herangetragen wird, sondern daß er den Dingen als etwas ganz Selbstverständliches innewohnen kann [...]. Was uns vor allem nottut, das ist nicht die Möglichkeit für ein Dutzend Bevorzugte, sich mit unbeschränkten Geldmitteln das eine oder andere hervorragende Stück zu erwerben, sondern die Möglichkeit für jeden, sich mit anständigen Dingen zu umgeben.<sup>72</sup>

Obwohl Pressglas in Hinsicht auf preisgünstigere und einfachere Herstellung diesen Forderungen besser entsprochen hätte, genügten aber dessen ästhetische Eigenschaften offenbar nicht; hier wird die vom Werkbund noch immer klar gezeichnete Trennlinie zwischen industriell herstellbarem Typengegenstand und individueller Einzelarbeit mithilfe von handwerklichen, nicht auf Maschinen übertragbaren Techniken deutlich,<sup>73</sup> die Ernst Zeh 1925 formuliert:

Eine geschmacklich einwandfreie Typisierung der Massenware wird eine ganz neue, auch soziologisch bedeutsame Warenkategorie schaffen; was ihr aber fehlen wird und muß, ist die Wertkonstanz rein künstlerisch geformter Dinge. [...] Die schöpferischen Künstler werden nicht aussterben und damit auch nicht jene Werkstätten, in denen Formen von bleibendem Wert geschaffen werden; aber verschwinden wird und muß jenes anrühige industrielle Kunstgewerbe, durch dessen Chaos wir schicksalhaft hindurch mußten und noch müssen.<sup>74</sup>

Die Favorisierung des Glases aus handwerklicher Herstellung stand also nicht im Kontext einer Negierung der industriellen Möglichkeiten oder einer auch im Werkbund spürbaren Fixierung auf gewohnte Gestaltungsmethoden,<sup>75</sup> sondern vielmehr der Wahrnehmung ihrer Grenzen. Das Glas musste beiden Ansprüchen, dem nach Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit und dem Verlangen nach Schönheit und Ästhetik, nachkommen.<sup>76</sup> Dieses wurde repräsentiert durch entweder dünn geblasenes oder mit klar definierten Schliffen geformtes Glas. Ein weiteres, mit der Wertschätzung des Glashandwerks einhergehendes Merkmal der ersten Jahre des neuen Jahrhunderts lag in der Wiederkehr der venezianischen Ofentechniken, die im Jugendstil stark zurückgedrängt worden waren. Schon auf der Brüsseler Weltausstellung von 1910 stellten Fratelli Toso und Salviati typisch dekorierte Stücke aus, die eine positive Resonanz fanden.<sup>77</sup> Dieser Aspekt verband sich mit einer klaren Formgebung, nicht nur in Theresienthal, sondern auch in den Arbeiten anderer Künstler, etwa bei Entwürfen mit gekniffenen Bändern von Bruno Mauder für Regenhütte.<sup>78</sup> Auch die für die Deutschen Werkstätten arbeitenden Glasentwerfer favorisierten ab 1912 den Stil der unprätentiösen venezianischen Gläser des 15. Jahr-

<sup>72</sup> Walter Riezler, zitiert nach: Wolf 1918, S. XLI.

<sup>73</sup> Vgl. Wolf 1918, S. XLII.

<sup>74</sup> Zeh 1925, S. 21.

<sup>75</sup> Vgl. Campbell 1981, S. 70.

<sup>76</sup> Vgl. Zeh 1925, S. 9.

<sup>77</sup> Vgl. Berdel 1910, Nr. 44, S. 659.

<sup>78</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 176, insb. Abb. 214.

hunderts als Vorbild; dazu zählen neben anderen Künstlern des Münchener Raumes Wolfgang von Wersin (1882–1976), dessen Ehefrau Herthe von Wersin, geb. Schöpp, (1888–1971) und Else Wenz-Viëtor (1882–1973),<sup>79</sup> auf deren Werke noch als Vergleichsobjekte zu Theresienthaler Stücken eingegangen wird. Wichtige Protagonisten dieser Phase sind ebenfalls die noch zu besprechenden Künstler Carl Rehm, sowie Jean Beck, der in München selbstständig arbeitete, und Bruno Mauder, unter dem die Glasfachschule Zwiesel zu einem wichtigen Zentrum des Glasdesigns avancierte. Gegen Ende der zwanziger Jahre kam es allmählich zu einer Beruhigung:

Das Jahrzehnt ist gekennzeichnet von einer Fülle von Anregungen, Einfällen und kühnen Vorstößen, die es wie einen unerschöpflichen Ideengeysir erscheinen lassen. [...] Angesichts dieser Faszination ist zu wenig wahrgenommen worden, daß nicht nur Bewegung geherrscht hat, sondern daß es auch ein Ziel, ein Ankommen, einen Moment der Ruhe gegeben hat, an dem jene Vorgänge zu einem Stillstand gelangten, die vorher nur spektakuläre Dynamik gekannt hatten. Dieser Zeitpunkt der gedanklichen Reife lag um 1930.<sup>80</sup>

Mit dem Jahr 1930 fanden die funktional ausgerichteten Bestrebungen einen gemeinsamen Höhepunkt. Das moderne Design des 1919 gegründeten *Bauhauses* kann sich gegenüber dem allmählich in den Hintergrund rückenden Art déco stabilisieren. In Deutschland kommt es nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten im Bereich des Kunsthandwerks eher zu einem Stillstand, die Konzentration auf Form und Material wurde zunächst weiter beibehalten.<sup>81</sup> Im Glasbereich spielen vor allem die geradlinigen Entwürfe von Wilhelm Wagenfeld (1900–1990),<sup>82</sup> Richard Süßmuth (1900–1974) und Wilhelm von Eiff (1890–1943) eine wichtige Rolle, wobei hier auch Dekortechniken wie der Glasschnitt oder die Emailmalerei allmählich wieder eine Berücksichtigung erhielten.<sup>83</sup> In einer zeitgenössischen Quelle von 1928 ist in Bezug auf Eiff und Süßmuth von einer neuen Blütezeit der Glaskunst die Rede.<sup>84</sup> Form und Ornament sind auf dem Weg, wieder eine Synthese zu bilden. Theresienthal musste in den zwanziger und dreißiger Jahren unter der künstlerischen Leitung von Hans von Poschinger Position zwischen Stilpluralität und den neuen Forderungen des sachlichen Designs beziehen. Dabei verband sich der Anspruch auf eine materialgerechte Form in besonderer Weise mit dem Rückbezug auf tradierte Techniken und die bewährte Konzentration auf Kundenwunsch und Gebrauchsfunktion.

<sup>79</sup> Vgl. Arnold 1993, S. 291–294.

<sup>80</sup> Vgl. Sembach 1981, S. 324.

<sup>81</sup> Himmelheber 2002, S. 209–211.

<sup>82</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 2007, S. 218–219; Kat. Nr. 10–15 und S. 220; Kat. Nr. 17.

<sup>83</sup> Vgl. Kat. Mus. Freiburg 1989, S. 17.

<sup>84</sup> Vgl. Graul 1928, S. 19.

### 8.3. Moderne Gläser aus Theresienthal (1915–1945)

#### 8.3.1. Preislisten IV

Das Katalogmaterial, das für die Beurteilung des Theresienthaler Glases der zehner bis dreißiger Jahre zu Verfügung steht, ist weitaus heterogener als in den vorhergehenden Stilphasen. Um ein möglichst breites Bild wiedergeben zu können, wurde nun auch verstärkt auf Verzeichnisse zurückgegriffen, die nicht öffentlich zugänglich oder publiziert sind. Dazu zählt eine Preisliste im Bestand der Sammlung Buse, die unter dem Titel **Katalog der Vasen u. Ziergläser. Theresienthaler Kristallglasfabrik** vier Tafeln mit Vasen und Schalen abbildet und aufgrund eines eingelegten Informationsblatts auf die Kriegsjahre etwa ca. 1915–1918 zurückgeführt werden kann.<sup>85</sup> Es handelt sich dabei um annähernd fünfzig verschiedene Objekte, die in Kristallglas und drei weiteren Farbtönen, nämlich Grün, Blau und Violett, angeboten werden. Die Zeichnungen der Vasen und Schalen erzielen durch die kontrastreiche Darstellung mithilfe von Schraffuren und die so vermittelten starken Reflexionen einen hohen Grad an Dreidimensionalität; die Vorlagen für den Druck der Preisliste befinden sich noch im Archiv der Familie Gangkofner.<sup>86</sup> Die Ziergefäße verfügen häufig über einen Fuß, teilweise über einen Deckel; viele zeigen heiß aufgelegte Verzierungen wie Radlbänder, selten auch Henkel oder Knäufe. Die Wandungen der Gläser sind bis auf die umlaufenden gerillten Bänder undekoriert belassen und wirken nur durch die Wölbung der Oberfläche und die bei vielen Objekten stufig abgesetzte Außenkontur. Ähnliche Gläser finden sich bei zahlreichen anderen Künstlern der Zeit, die sich ebenso auf Grundideen der venezianischen Glasgestaltung zurückführen lassen. Die spezifische Theresienthaler Ausprägung dieser farbigen Ziergläser soll noch gesondert besprochen werden.

Ein Faltblatt, überschrieben mit **Neue Trink-Garnituren in billigsten und mittleren Preislagen bei reichster Ausführung. Theresienthaler Krystallglasfabrik**, wurde wohl ebenso wie der eingangs beschriebene Katalog für Ziergläser unter der Leitung von Erwin C. Banck herausgegeben. Die im Titel prangende Werbebotschaft über die Preiswürdigkeit der hier gezeigten Trinksätze korreliert mit der wirtschaftlichen Situation während oder unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg und damit der wahrscheinlichen Datierung der Preisliste auf ca. 1918–20.<sup>87</sup> Die nur vierseitige Preisliste ist das erste Dokument aus Theresienthal, bei dem photographische Nachweise statt gezeichneten Abbildungen Einsatz fanden. Das nüchterne, waagrechte Aneinanderreihen der verschiedenen Gläser eines Satzes erinnert stark an das Layout des Deutschen Warenbuches von 1915, für dessen Gestaltung der Typograph Fritz Hellmuth Ehmcke (1878–1965) verantwortlich zeichnete.<sup>88</sup> Vergleicht man diese Art der Präsentation mit der Darstellung von Trinksätzen in den Preislisten von ca. 1878–1880, ca. 1888–1890 oder 1907 ist die gestalterische Veränderung, die mit der Einführung der modernen Technik einhergeht, offensichtlich. Zu den fünf angebotenen Trinksätzen werden zwar keine Formnummern

<sup>85</sup> Vgl. Buse 2012, S. 13 und Buse: *Kobaltblaue und andersfarbige Gefäße aus Theresienthal um 1915–1920*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/kobaltblau.html>, aufgerufen am 16.10.2014. Stephan Buse stellte die Abbildungen der Preisliste Theresienthal ca. 1915–1918 zur Verfügung.

<sup>86</sup> ATG; Diverse Musterzeichnungen von Gläsern, undatiert.

<sup>87</sup> Vgl. Buse: *Stengelgläser aus Theresienthal, die um 1920 entworfen wurden*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/stengelgläserum1920.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>88</sup> Vgl. Kuntzsch 2007, S. 76.

angegeben, allerdings finden sich hier zum ersten Mal Funktionsnummern, die unter den jeweiligen Gläsern notiert sind, etwa 5 für den Likörkelch oder 2 für den Weißweinkelch. Die Gläser der acht- oder zehnteiligen Sätze weisen im Wesentlichen drei Dekorationsarten auf, die Goldätzkante bei dem Trinksatz *Bremen*, einen Stielschliff bei *Marion*, *Lola*, *Dolores* und *Bremen* und bei allen Sätzen eine die Kupa überziehende Blütengravur mit relativ simplen, stilisierten Margeritendekoren. Zudem tritt die Serie *Butterfly* hervor, die laut Preisliste beschrieben wird mit: „Façonstiel mit Nuppen, Kelch reich mit Blumenmuster geschliffen“.<sup>89</sup> Damit ist ein Stiel mit drei gleichmäßigen, kugelartigen Auswölbungen gemeint, die frei geformt wurden und insofern eine Technik *à la façon de Venise* darstellen. Das Bemühen, Dekor und klare Form zu vereinen, ist allen fünf hier gezeigten Sätzen abzulesen. Die Serie *Bremen*, ein bekannterer Trinksatz Theresienthals, mit tulpenförmiger Kupa über einem im oberen Bereich anschwellenden Balusterschaft wird in zwei Ausführungen angeboten: „Service: ‚Bremen-Blumenflor‘ (Stiel mit Pflaumecken, Kelch ganz verziert mit radgeschnittenem Blumendekor, verschmolzener Mundrand). Service: ‚Bremen-Minton‘ (Breite Tiefätzkante innen und außen mit Poliergold vergoldet, verschmolzener Mundrand).“<sup>90</sup> Dazu abgebildet ist eine Mustervorlage für die Goldätzkante, die noch heute benutzt wird. Das Service *Bremen* kann aufgrund eines Briefes von Egon von Poschinger mit Sicherheit auf vor 1922 datiert werden,<sup>91</sup> was mit der vorgeschlagenen Datierung der Preisliste korreliert.



Abb. 180–181: Service *Butterfly* und *Bremen* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1918–1920.

<sup>89</sup> Vgl. ATH; Preisliste Theresienthal ca. 1918–1920, o. S.

<sup>90</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1918–1920, o. S.

<sup>91</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefes von Egon von Poschinger an Fred C. Reimer Co., Inc. vom 07.07.1922. Im Archiv der Familie Gangkofner befinden sich englischsprachige Abbildungen, möglicherweise Druckfahnen für einen Katalog für das Ausland, mit Teilen des Trinksatzes *Bremen*.

Der umfänglichste Katalog dieser Zeit ist mit *Theresienthaler Krystallglasfabrik M. von Poschinger. Preisliste* recht lapidar betitelt und listet auf 27 Tafeln und zugehörigen Registerseiten reine Gebrauchsgläser auf.<sup>92</sup> Da die Preisliste erstmals den 1919 von Hans von Poschinger entworfenen Satz *Dagmar* anbietet,<sup>93</sup> kann die Herausgabe des Verzeichnisses frühestens auf den Beginn der zwanziger Jahre festgelegt werden. Warthorst datiert die Preisliste, wohl auf Grundlage der verwendeten Formnummern, auf um 1925/26,<sup>94</sup> so dass hier eine Datierung von ca. 1920–1925 angenommen werden kann. Auf den ersten zwölf Tafeln werden ausschließlich Trinksätze mit darunter als Rheinweinglas subsumierten Römern angeboten, von denen mindestens vier früheren Theresienthaler Kollektionen entnommen wurden und in der Preisliste von 1907 nachzuweisen sind, nämlich die Trinksätze *1055* mit gedrehtem Stiel und Goldrand,<sup>95</sup> *1767*,<sup>96</sup> *Hertha*<sup>97</sup> und *Delta*<sup>98</sup> mit jeweils geschliffenem Stiel.



Abb. 182: Sammelrömer aus der Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925.

Ebenfalls auf älteren, späthistoristischen Formen basieren Römer, die in der Preisliste mit dem Hinweis „alter Typ“<sup>99</sup> bezeichnet werden, dagegen treten weiterhin Jugendstil-Römer als Einzelgläser auf, wie die Serie *1496*<sup>100</sup> oder der Römer *1881*.<sup>101</sup> Die übrigen Trinksätze weisen sämtlich zurückgenommene, klare Formen mit einem meist reduzierten Dekor auf. Zusammen mit Bowlensätzen, Likörgläsern, Cocktailgläsern, Karaffen, Schalen und anderen Einzelobjekten wird hier eine große Bandbreite der Produktion dargestellt. Auch Fußschalen als eigens deklarierte Zierobjekte sind in zwei Formen vertreten.<sup>102</sup> Bemerkenswert ist zudem die Kategorie der „Sammel-Römer und -Liköre“,<sup>103</sup> mit denen einzelne Objekte in Außenüberfang in sechs verschiedenen Farben und mit Schliff vorstellt. Da es sich bei den Gläsern namens *Aron*, *Hansa* und *2223*, die teils ebenfalls als Trinksätze angeboten wer-

<sup>92</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925. Es wurde eine digitale, in Theresienthal verfügbare Kopie verwendet.

<sup>93</sup> Vgl. auch Warthorst 2001 A, S. 112: Abb. 89 und S. 113: Abb. 90.

<sup>94</sup> Vgl. Warthorst 2004, S. 39 und Warthorst 2001 A, S. 110: Abb. 89–90.

<sup>95</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 9 und Reg. zu Taf. 9, sowie Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 124.

<sup>96</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 10 und Reg. zu Taf. 10, sowie Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 131 und S. 130: Abb. 107.

<sup>97</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 8 und Reg. zu Taf. 8, sowie Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 133 und S. 132: Abb. 108.

<sup>98</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 7 und Reg. zu Taf. 7, sowie Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 135 und S. 134: Abb. 109.

<sup>99</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Reg. zu Taf. 13.

<sup>100</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 15, Reg. zu Taf. 15, Taf. 16 und Reg. zu Taf. 16.

<sup>101</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 15 und Reg. zu Taf. 15, sowie Preisliste Theresienthal 1907, Teil I, Taf. 20, zitiert nach Warthorst 1996 A, S. 26: Abb. 17. Siehe auch ebd., S. 89: Abb. 79.

<sup>102</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 22 und Reg. zu Taf. 22: Nr. 903 und 910.

<sup>103</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 25 und Reg. zu Taf. 25.

den,<sup>104</sup> nicht um besonders alte oder spezifische Formen handelt, kann davon ausgegangen werden, dass die komplexere technische Gestaltung als Sonderedition die Sammelwürdigkeit bedingte. Des Weiteren wandte sich die Firma mit der Rubrik „Wirtschaftsgläser“<sup>105</sup> an den gastronomischen Bereich, der als erweiterter Absatzmarkt offenbar ins Auge gefasst wurde. Hier findet zum ersten Mal die Ausrichtung an den konkreten Erwartungen der Kundschaft, ob als Gebrauchsglas, Sammelobjekt oder Wirtschaftsglas, direkten Niederschlag in einer Preisliste.

Der nächste Katalog *Vasen, Schalen und Ziergläser in den neuen Schmelzfarben topas, rosalin, hellgrün, smaragdgrün sowie in Cristall. Neue und sehr preiswerte Formen. Theresienthaler Krystallglasfabrik* ist im eigentlichen Sinne keine Preisliste, da die wohl ursprünglich beigelegte Aufstellung der Preise fehlt. Die Datierung der Preisliste basiert zunächst auf stilkritischen Aspekten und lässt sich auf ca. 1925–1930 einkreisen, da eine im Katalog verwendete Photographie in einer Zeitschrift von 1928 abgedruckt wurde, wie noch zu besprechen sein wird.<sup>106</sup> Die Photographien dieser rein auf Zierobjekte ausgerichteten, zwölfseitigen Broschüre werden teils von kurzen Beschreibungen begleitet, die Aufschluss über die Gestaltungswege geben können. Diese knappen Texte sind für Theresienthal eine besondere Ausnahme, die möglicherweise auch in Zusammenhang steht mit der Übernahme der Brüder Poschinger. Möglicherweise versuchte Hans von Poschinger darin, die hinter den Entwürfen stehenden Ideen transparent zu machen. Die Objekte sind dabei aufgeteilt in drei Gruppen, nämlich in die *Serien 200, 1100 und 1200*. Der Begleittext zu den Objekten der *Serie 1200* lautet:

Mit diesen Ziergläsern ist ein neuer Schritt in der Gestaltung von Glas getan. Die Deckelvasen dieser Serie, die auch technisch eine Neuheit darstellen, verbinden das Empfinden heutiger Formgestaltung mit dem Exotischen des chinesischen Stils. Die Schriffe sind durchgehend bei modernster Auffassung in Linienmustern ausgeführt. Die übrigen Ziergläser dieser Gruppe verkörpern vorwiegend Glasmacherarbeit. Die klingen naturnotwendigerweise an den venetianischen Stil an, behalten aber dabei doch die Eigenart ihrer modernen Formen.<sup>107</sup>

Die hier angesprochenen Deckelaufsätze bestehen aus mehreren scheibenähnlichen, sich nach unten auswölbenden und mit etwas Abstand übereinandergesetzten Glasplatten, die sich nach oben verjüngen und von einem runden Knauf gekrönt werden. Diese technische Innovation ist im Grunde keine, sondern nur eine Variation der Ofentechniken, die in Theresienthal schon seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts praktiziert und beherrscht werden. Mit dem spezifisch Chinesischen ist wohl die pagodenartige, mehrstufige Anordnung der Deckel gemeint, wobei diese Architekturform im ganzen ostasiatischen Raum verbreitet ist. Bei den Theresienthaler Erzeugnissen lassen sich nur marginale Einflüsse des Japonismus festmachen, so dass die Beschreibung der Preisliste das Bemühen Theresienthals demonstriert, die Kollektion nach aktuellen, modischen Gesichtspunkten auszurichten und

<sup>104</sup> Vgl. z. B. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 11 und Reg. zu Taf. 11. Die Form *Hansa* wurde auch als Sturzflasche oder Kompottschale angeboten; vgl. ebd., Taf. 22 und Reg. zu Taf. 22.

<sup>105</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 26 und Reg. zu Taf. 26.

<sup>106</sup> Die Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930 wird in der Forschungsliteratur bisher noch nicht berücksichtigt. Nur im OPAC der Rakow Research Library des Corning Museums, die ein Exemplar der Preisliste verwahrt, wird ein Datierungsvorschlag von ca. 1924–1948 angemerkt; vgl. <http://www.cmog.org/library/vasen-schalen-und-ziergla-ser-den-neuen-schmelzfarben-topas-rosalin-hellgru-n-smaragdgru-n?query=theresienthal&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&sort=score%20desc%20desc%20desc&object=22>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>107</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930, Begleittext zur *Serie 1200*, o. S.



gleichzeitig das Theresienthaler Merkmal der handwerklichen Meisterschaft weiter auszubauen. Die hier als modern bezeichneten Schiffe dagegen bestehen aus weiten Netzen aus tiefen Schlifflinien, die den Glaskörper quer umfassen, oder aber schraffurartigen Linienkreuzungen. Ausgehend von dem asiatischen Einfluss auf die Formgebung und dem geometrischen Dekor lassen die Vasen mit den Formnummern zwischen 1200 und 1206 auf eine Theresienthaler Auseinandersetzung mit dem Art déco schließen.

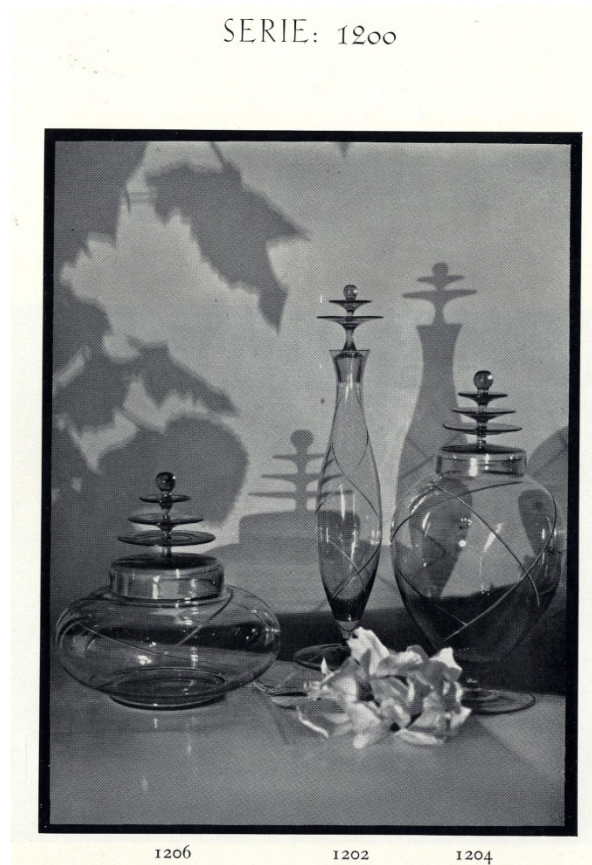


Abb. 183: Deckelvasen 1206, 1202 und 1204 aus der Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.

Ebenfalls in diese Gruppe aufgenommen wurden Ziergläser mit sehr klaren, weich geschwungenen Formen, die teils auf geometrische Grundformen wie Kugeln, teils auf antike Gefäßformen oder Vorbilder des Jugendstils zurückzuführen sind. Bis auf die Formen 1215 und 1217, die seitlich henkelartige Glasauflagen mit gekniffenen Bändern aufweisen, sind die Vasen und Schalen gänzlich undekoriert<sup>108</sup> und leiten in ihrer Ähnlichkeit zu den Vasen 1122–1124 nahtlos in die zweite, in der Preisliste vorgestellte *Serie 1100* über. Der Wortlaut der Preisliste: „Diese Serie umfaßt zum Teil Vasen und Schalen in venetianischem Genre (Nr. 1100 bis Nr. 1107) und zum Teil solche, die eine ausgesprochen moderne Form besitzen. Die Gravuren und Schiffe bestehen aus Motiven des zeitgenössischen Stiles.“<sup>109</sup> Die Vasen weisen teilweise Hohlkugeln oder Nodi zwischen Gefäßkörper und Fuß auf, eine Vase ist optisch gedreht eingeblasen. Die Vasenkörper selbst sind konisch oder rund, in jedem Fall aber weit geöffnet und erinnern an vergrößerte venezianische Kelchgläser. Die anderen Objekte der

<sup>108</sup> Es handelt sich um die Gläser mit den Formnummern 1209–1212, 1214, 1218, 2380 und 2383.

<sup>109</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930, Begleittext zur *Serie 1100*, o. S.

Serie unter den Formnummern 1108–1119 weisen ebenfalls durchgehend schlichte Formen auf, in einem Fall ist eine geometrisierende Gravur zu erkennen, die meisten jedoch weisen optische Drehungen oder Facettierungen auf. Dasselbe Gestaltungsmerkmal findet sich bei den Vasen der Serie 200, die gleich zu Beginn der Preisliste abgebildet werden. Da diese Entwürfe aufgrund weiterer Quellen Hans von Poschinger zugeschrieben werden können, sollen sie an anderer Stelle Besprechung finden. Zu erwägen wäre insofern aber, ob nicht sämtliche, hier angebotene Produkte Hans von Poschinger zuzurechnen wären. Die Form der Vasen ist schlicht und dabei so zeitlos, dass mehrere Entwürfe bis in die sechziger Jahre hinein produziert wurden. Ein interessanter Hinweis findet sich in einer Preisliste von 1961, wo die Vase 1123 sogar in fünf verschiedenen Höhen und in den Ausführungen „topas oder jagdgrün glatt oder cristall und Radgravur“ offeriert wird.<sup>110</sup> Vergleicht man diese Varianten mit den im Titel der Preisliste von ca. 1925–1930 angebotenen Farbtönen Topas, Rosalin, Hellgrün und Smaragdgrün, so könnte die noch heute produzierte Farbvariante Jagdgrün mit dem Smaragdgrün der zwanziger Jahre identisch sein. Es ist allerdings nicht abschließend geklärt, welcher Farbton mit Topas gemeint ist.<sup>111</sup>



Abb. 184: Serie 1100 mit Vase 1123 im venezianischen Stil aus der Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.

Die einzigen, bislang bekannten Dokumente über die Theresienthaler Produktion der dreißiger Jahre besteht aus der Reihe **Letzte Neuheiten**, deren Erscheinen anlässlich der zweimal jährlich stattfindenden Messausstellung in Leipzig zwischen ca. 1931 und 1939 nachzuweisen ist. Es handelt sich dabei nicht etwa um Überblickskataloge, sondern um Aufstellungen von neu in die Kollektion aufge-

<sup>110</sup> BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 78; Preisliste Theresienthal 1961, o. S.

<sup>111</sup> Topas ist ein zunächst nicht eindeutig definierter Farbton, da er sich auf ein Mineral bezieht, das in seiner reinen Form farblos und je nach Beimengungen gelb, braun, rosa, blau oder grün erscheinen kann, allerdings immer transparent aussieht. Auch als Glasfarbe ist Topas ein uneinheitlich verwendeter Begriff, der sich zumeist auf warme Töne wie Gelb, Orange bis Braun bezieht. Die Theresienthaler Verwendung ist nicht abschließend geklärt und war wohl auch nicht durchgehend deckungsgleich. In der Preisliste von 1907 führt Topas nicht als massegefärbtes Glas, sondern neben Bernstein als Lüster an, womit deutlich wird, dass es sich nicht um einen gelben Farbton handeln kann; vgl. Preisliste Theresienthal 1907, zitiert nach: Buse 2007 A, S. 105. Die Farbe einer von Theresienthal 1937 nach Bruno Mauders Entwurf produzierten Vase wird ebenfalls als Topas angegeben, wobei hier, der Abbildung nach zu urteilen, ein warmes Rauchbraun gemeint ist. Vgl. Kat. Ausst. München 2007, S. 218–219; Kat. Nr. 16. Eine spätere Preisliste aus den sechziger Jahren unterscheidet deutlich zwischen Goldgelb und Topas. Von Lüsterfarben ist hier allerdings keine Rede mehr; vgl. ATH; Preisliste Theresienthal 1965, S. 5. Buse wiederum versteht unter Topas einen warmen Gelbton; vgl. Buse: *Römer nach Vorlagen des Historismus*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/historismusvorlagen.html>, aufgerufen am 16.10.2014. Es ist also wahrscheinlich, dass mit einer Bezeichnung unterschiedliche Farbtöne gemeint waren.

nommenen Stücken, die auf der Messe der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Entsprechend lässt sich an diesen Verzeichnissen sehr gut ablesen, welche Modelle sich bei der Kundschaft großer Beliebtheit erfreuten und welchen nur eine Kurzlebigkeit beschieden war. Die Datierungen sind dabei nur ungenau, da die Kataloge in den meisten Fällen nicht datiert sind.<sup>112</sup> Im vorliegenden Kontext wird auf die ersten sechs dieser Verzeichnisse rekurriert, die sich in der Rakow Research Library des Corning Museums erhalten haben. Es handelt sich um leicht improvisiert wirkende Kataloge im Umfang von jeweils zwanzig bis dreißig Seiten, die im Vergleich zu früheren Veröffentlichungen relativ preisgünstig hergestellt wurden; statt Photographien wurden wieder schnittartige Zeichnungen der verschiedenen Gläser abgebildet, die mit maschinengeschriebenen Beschreibungen versehen wurden. Jede Seite trägt einen teils handschriftlichen Vermerk mit Name und Adresse der Glashütte, sowie die Lokalisierung des Standes auf der Leipziger Messe, nämlich: „Mess-Ausstellung: Handelshof, Zimmer 334.“<sup>113</sup> Den Datierungsvorschlag der ersten Ausgabe belegt man in Corning über einen Artikel in der Zeitschrift *Die Schaulade* von 1931, in der Photographien von Theresienthaler Produkten zu sehen sind, die sich auf die Zeichnungen der Preisliste beziehen lassen.<sup>114</sup> So weist etwa ein dort abgebildeter Weinsatz einen identischen Schliff auf wie der *Cocktailsatz* 2409 und der *Bowlensatz* 2430 aus dem Katalog *Letzte Neuheiten*.<sup>115</sup> Zwei weitere Bilder lichten sogar konkret in der Preisliste angebotene Gläser ab, nämlich den *Eiersatz* 2398 mit rotem Farbrand und den fünfteiligen *Rauchsatz* 2399 in transparentem rosalinfarbenem Glas mit silbernen Bändern.<sup>116</sup> Im Verzeichnis laufen diese beiden Sets unter der Rubrik „Geschenk-Artikel“. <sup>117</sup> Hermann Rothenbücher, der Verfasser des kurzen Artikels, der sich ausschließlich mit Theresienthaler Glas beschäftigt, beschreibt dessen Wirkung auch im Hinblick auf diese beiden Objekte:

Es ist merkwürdig: Man betrachtet diese Gläser, und sofort wird die Erinnerung an alte, liebe Kinderspiele in uns wach: an die Seifenblasen, die wir als Buben oder Mädels mit den Kameraden um die Wette bliesen, die wir, zitternd vor Freude, wenn sie schön groß und schillernd wurden, dem Spiel der Abendwinde und dem Glanz der Abendsonne überließen, Wirklichkeit gewordene Träume... und an das Schnurren der Kreisel, die wir mit wilden Peitschenschlägen über das Pflaster des Hofes trieben, daß sich ihre getüpfelte oder geblünte Ornamentik in zitternde Farbringe und -kreise auflöste. Ich glaube nicht, daß diese Gedankenverbindung nur Zufall ist; es wird wohl im ersteren Fall die verhaltene Spannung der Oberfläche sein und dann die suggestive Gewalt, mit der uns die die Form begleitende Linienführung zwingt, an Rotation zu glauben. Beides sind hervorstechende und in gutem Sinne moderne Eigenschaften dieser Gläser. Man freut sich, hier bei Gebrauchsgegenständen im Kleinen erfüllt zu finden, was unsere Architekten im Großen zwar erstreben, aber nur höchst selten erreicht haben: den vollkommenen Einklang von Zweckform und Schmuckform. Die Abbildungen können nur schwer, ja vielleicht überhaupt nicht einen vollen Begriff von der grazialen Beschwingtheit dieser Formen geben.<sup>118</sup>

<sup>112</sup> Vgl. Buse: *Zur Datierung der Entwürfe*, <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>113</sup> Vgl. Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 86562; Preisliste Theresienthal 1931.

<sup>114</sup> Beim Exemplar des Corning Museums wurde eine Kopie des zweiseitigen Artikels von Hermann Rothenbücher hinzugeheftet; vgl. die Hinweise im OPAC der Rakow Research Library auf [http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-3?search=library\\_collection%3Adea510f85c9630cf04b790210b75c610&page=30](http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-3?search=library_collection%3Adea510f85c9630cf04b790210b75c610&page=30), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>115</sup> Vgl. Rothenbücher 1931, S. 691: Abb. 4, sowie Preisliste Theresienthal 1931, *Cocktailsätze* bzw. *Neueste Bowlensätze*, o. S.

<sup>116</sup> Vgl. Rothenbücher 1931, S. 690: Abb. 2–3

<sup>117</sup> Preisliste Theresienthal 1931, *Geschenk-Artikel*, o. S.

<sup>118</sup> Rothenbücher 1931, S. 690.

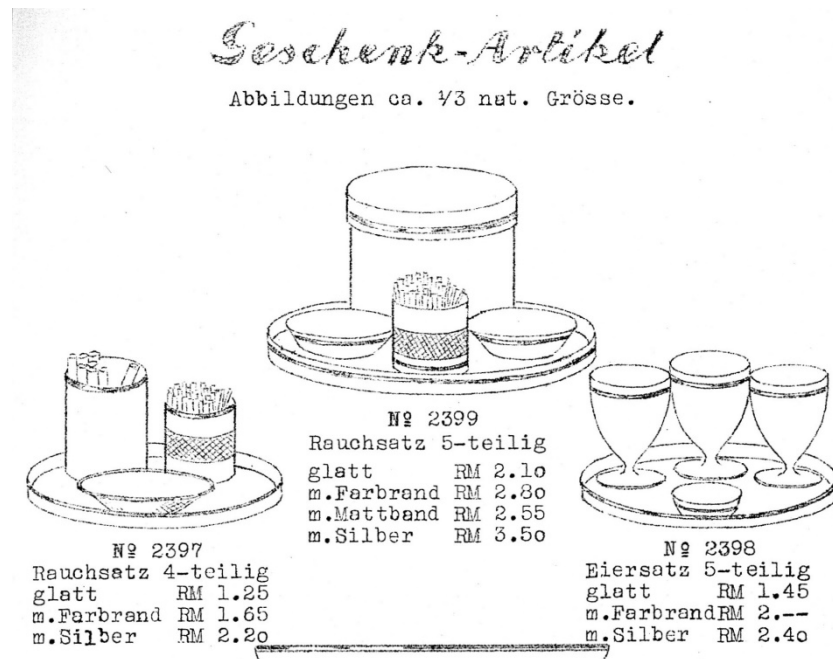


Abb. 185: Geschenk-Artikel aus der Preisliste Theresienthal 1931.

Bemerkenswert an dieser Textpassage ist die Tatsache, dass relativ banale Objekte wie Eierbecher und Schalen für Zigaretten und Streichhölzer ein solches Loblied auf Theresienthal auszulösen vermochten. Die klaren, zylindrischen oder rund gebogenen Formen mit den simplen Dekorreifen entsprechen zunächst zeitgenössischen Forderungen an eine zweckmäßige Formgebung. Gerade durch die Priorisierung einer simplen Form werden die ästhetischen Eigenheiten der unveredelten, glatten Oberfläche des dünn geblasenen Glases herausgestellt, die wiederum die nostalgischen Gefühle bei Rothenbücher wecken. Die ebenfalls einfachen Dekorelemente betonen noch die Perfektion der runden Wandung und verstärken den Effekt des Zerbrechlichen noch.

Rothenbücher erwähnt wiederholt, dass man die Gläser selbst greifen und spüren müsse; auch dieser Hinweis zeigt, dass das leichte, dünnwandige Theresienthaler Glas auf Basis der böhmischen Kristallglasmasse von modernen Gestaltungswegen profitiert, da sich nun Form und Haptik der Gläser gegenseitig stützen. Der optische Eindruck des Zarten wird noch durch das sinnemäßige Erleben der Leichtigkeit der Gläser gefördert; beide Aspekte unterstützen sich gegenseitig.<sup>119</sup> In der Preisliste von ca. 1931 werden darüber hinaus noch zahlreiche Gläser mit teils geometrischen, teils naturalistischen Gravurdekoren angeboten; sowohl Zier- als auch Gebrauchsglas ist vorhanden. Die Preisliste ist zudem der erste Nachweis der Serie *Marlene*, die seit 2005 wieder in Theresienthal produziert wird und im Verlauf noch genauer untersucht wird.

<sup>119</sup> Vgl. Braesel 2010, S. 216.

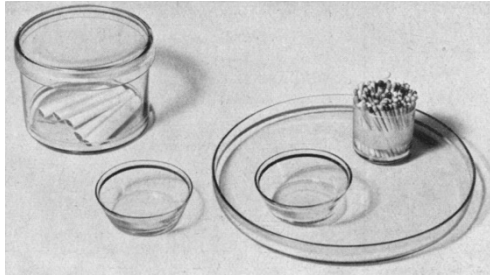


Abb. 186–187: Rauchsatz 2399 und  
Eiersatz 2398, Theresienthal, 1931.



In der nächsten Ausgabe **Letzte Neuheiten. 2. Folge**, die sich auf etwa 1932 datieren lässt,<sup>120</sup> treten vermehrt kantige, zugleich dynamische Schliff- und Gravurdekore auf, die an den Stil der Glasfachschule Zwiesel unter Bruno Mauder erinnern und hier zudem häufig in Verbindung mit stilisierten Blüten gesetzt werden. Bemerkenswert ist auch der Trinksatz *Ronny*,<sup>121</sup> der konische Kuppelformen mit einem extrem kurzen Fuß kombiniert und dabei in der prinzipiellen Gliederung auf die Vorbilder venezianischer Kelchgläser zurückgreift. Die klare Kuppel mit einer völlig geraden Außenkontur, die spitz zulaufenden Nodi am Schaft und die starke Verkürzung des farbigen Fußteils verleihen der Form eine starke Spannung. Das Schliffdekor aus vier weit ausgreifenden, sich gitterartig überkreuzenden Zickzacklinien wirkt dynamisch und greift die linearen Gestaltungsmerkmale des Art déco auf. Des Weiteren wurde bei zwei Objekten der Preisliste der Versuch unternommen, heiß aufgelegte Dekore in Form von Flachnuppen und Rosetten in eine sachliche Formgestaltung zu integrieren.<sup>122</sup> Da solche Designs aber vereinzelt blieben, kann davon ausgegangen werden, dass diese nicht als zeitgemäß empfunden wurden und sich nicht gut verkauften.

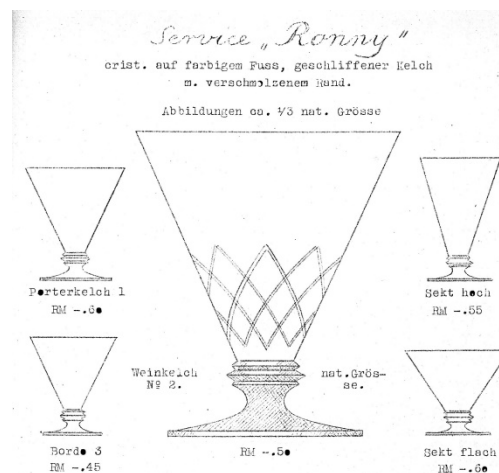


Abb. 188: *Service Ronny* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1932.

<sup>120</sup> Vgl. Buse: *Zur Datierung der Entwürfe*, a. a. O.

<sup>121</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1932, *Service „Ronny“*, o. S.

<sup>122</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1932, *Farbige Vasen 1001–1003, 1005, 1006*, sowie *Trink-Sätze für Bowlen u. Limonade 2434*, o. S.

In der **3. Folge**, die ca. 1932–1933 herausgegeben wurde, wird die Zahl der Gläser mit ornamentalen, schnörkeligen Blumendekoren erhöht; daneben sind weiterhin graphische und geometrisierende Dekore präsent. Das *Service Stella* etwa weist einen sehr feinen Sternschliff auf, der nur aus zwei kreuzartig gesetzten Kerben besteht,<sup>123</sup> und einen extremen Gegenpol zu den Blumenranken bildet. Obwohl bei diesem Beispiel die klare Form, hier eine konische Kupa mit rundem Boden, direkt auf die Bodenplatte aufgesetzt, und das zurückgenommene Dekor harmonisieren, wird bei zahlreichen anderen Objekten eine üppige Gravur auf eine sachliche Form transferiert, ohne dass beide Aspekte eine Synthese eingehen oder sogar eine gemeinsame Aussage treffen könnten. In der **3. Folge** werden auch kantige Vasen mit breiten Ecken- und Facettenschliffen eingeführt.<sup>124</sup> Solche klar definierten Schliffdekore werden in den weiteren Preislisten stärker ausgebaut, so dass geschlossen werden kann, dass diese einen kommerziellen Erfolg darstellten.

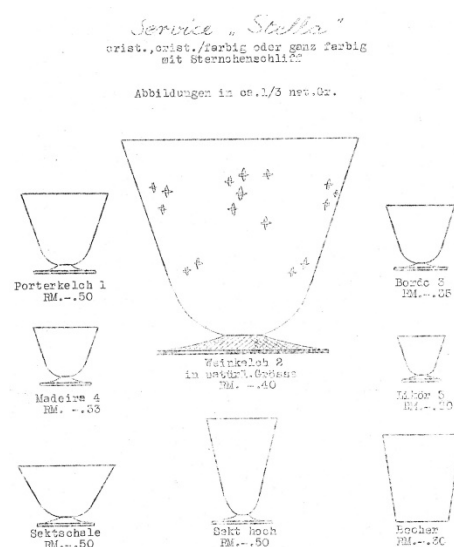


Abb. 189: *Service Stella* aus der Preisliste Theresienthal ca. 1932/1933.

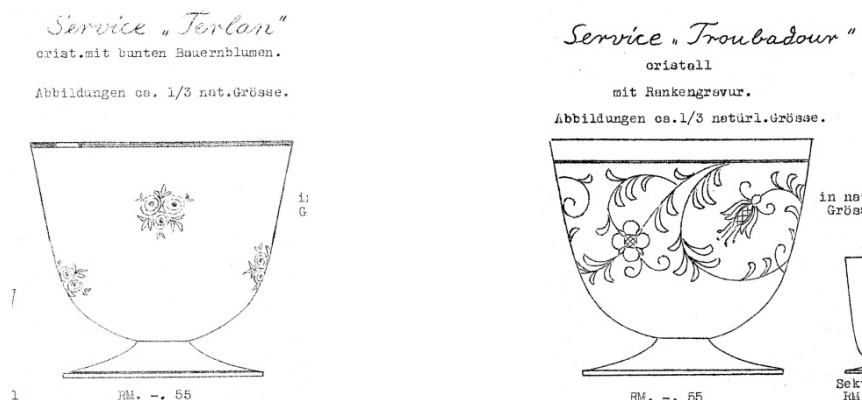


Abb. 190–191: *Service Terlan* und *Service Troubadour* aus der Preisliste Theresienthals ca. 1933/1934.

<sup>123</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1932/1933, *Service „Stella“*, o. S.

<sup>124</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1932/1933, *Eckenschliff-Vasen 3009–3017*, o. S.



Die in der **4. Folge**, die auf 1933 datiert werden kann, ausgebaute Kategorie der *Eckenschliff-Vasen* wird eigens besprochen, da sie an erhaltenen Gläsern nachgewiesen werden kann. Parallel zu diesen geometrisch-linearen Gläsern mit scharfen Kanten finden sich nun und ebenso in der **5. Folge** der *Letzten Neuheiten* von ca. 1933/1934 immer mehr Dekore, die sich trotz weiterhin gegenläufiger Formgestaltung von modernen Tendenzen trennen und volkstümliche Aspekte aufgreifen, etwa Weinlaubgravuren auf Bowlensätzen<sup>125</sup> oder gemalten „bunten Bauernblumen“.<sup>126</sup>

Aus kunsthistorischer Perspektive besonders interessant sind allerdings vier Trinksätze, die unter spezifischen Stilbezeichnungen typische Elemente aufgreifen. Dabei zeigt etwa das *Service Barock* eine mit linearen Rocaillen und Blüten verzierte Gravur auf einer konischen Glasform;<sup>127</sup> der Satz *Biedermeier* wird mit einer feinen Sternchengravur charakterisiert.<sup>128</sup> Das *Service Japonica* weist auf einer breiten, leicht ausgestellten Kuppa eine stilistisch undefinierte, geometrisierende Malerei auf.<sup>129</sup> Alle drei Service sind auf Basis von Fußbechern mit einem sehr kurzen Hohlfuß entwickelt, während der Trinksatz *Rokoko* die Form von Stängelgläsern aufgreift und neben einem Stielschliff einen floralen Schliff auf den tulpenförmigen Kuppen zeigt.<sup>130</sup> Die Formen korrespondieren also nicht mit den in den Benennungen postulierten Stilepochen, während die Dekore offenbar einen Bezug herstellen sollen. Der Trinksatz *Biedermeier* etwa wird durch einen sechseckig geschliffenen Fuß ergänzt, der Assoziationen zu den geometrischen Schliffen der Zeit erwecken könnte. Die Ausführung des Fußes in topasfarbigem Glas zusammen mit der eiförmigen Kuppa unterbindet allerdings einen homogenen Eindruck, auch die Sternchengravur offenbart keine tiefeschürfende Auseinandersetzung mit den epochenspezifischen Dekorationsarten.

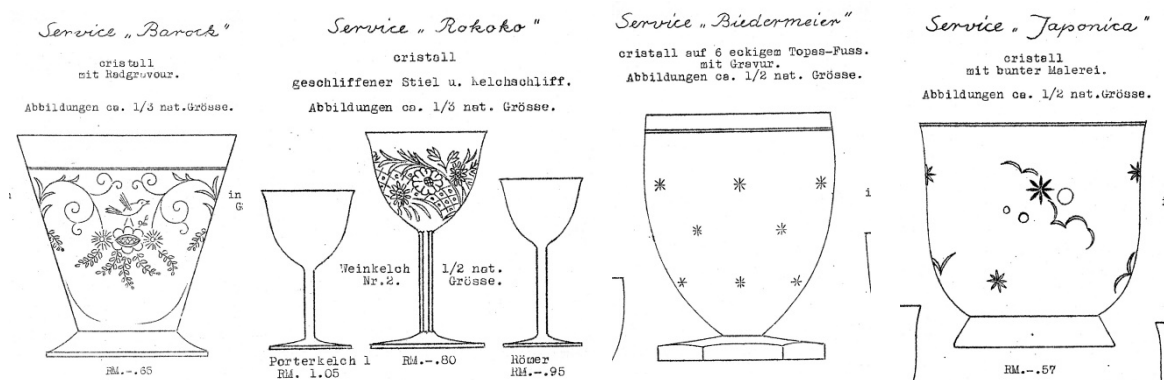


Abb. 192–195: *Service Barock*, *Service Rokoko*, *Service Biedermeier* und *Service Japonica*  
aus der Preisliste Theresienthals ca. 1933/1934.

Der bereits eingeschlagene Weg zu volkstümlicheren Gestaltungen findet seine Vollendung in der nächsten Ausgabe, die den gesonderten Titel *Theresienthal 1834–1934. 100 Jahre Glas. Ausgabe „Volks- u. Heimat-Kunst“* mit **6. Folge** trägt. Schon beim Deckblatt der – aufgrund des falschen Gründungsjahres vermeintlichen – Jubiläumsausgabe mit gezeichneten Vogelpärchen und einer Kar-

<sup>125</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1933/1934, *Bowlensätze mit Weinlaub-Gravouren* 2580, Nr. p/b., o. S.

<sup>126</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1933/1934, *Service „Terlan“*, o. S.

<sup>127</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1934, *Service „Barock“*, o. S.

<sup>128</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1934, *Service „Biedermeier“*, o. S.

<sup>129</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1934, *Service „Japonica“*, o. S.

<sup>130</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1934, *Service „Rokoko“*, o. S.

tusche mit angedeutetem Rollwerk, wie es zu Zeiten der Neurenaissance ebenfalls beliebt war, klingt eine traditionellere Ausrichtung an, insbesondere wenn man es mit dem Layout der Preislisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts im sezessionistischen Stil oder der frühen zwanziger Jahre im nüchternen Design in Bezug setzt. Der volkstümliche Charakter spiegelt sich in der Auswahl der Gegenstände, die bei weiterhin schlichter Formensprache keine modernen Dekore mehr aufweisen. Statt dessen werden in Emailmalerei gearbeitete Hirsche oder an Akanthusranken erinnernde Blumendekore aufgegriffen.<sup>131</sup> Der volkstümliche Charakter, der ab 1933 in den Preislisten zu spüren ist und in der Jubiläumsausgabe von 1934 kulminiert, ist zweifelsohne auf den zeitgleichen politischen Wechsel nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten zurückzuführen. Aus den späteren Ausgaben der *Letzten Neuheiten* zwischen 1935 und 1939 veröffentlicht Stephan Buse einige Seiten,<sup>132</sup> die sämtlich späthistoristische Römerformen abbilden. Offenbar wurden diese als besonders deutsch empfundenen Gläser wieder verstärkt nachgefragt.



Abb. 196: Deckblatt der Preisliste Theresienthal 1934.

Im Archiv der Glashütte wird darüber hinaus eine lose Blattsammlung, lediglich überschrieben mit **Theresienthaler Krystallglasfabrik**, aufbewahrt, die achtzehn verschiedene Trinksätze und vier Cocktailgläser auflistet. Da an einigen Stellen handschriftliche Korrekturen der Preise mit dem Vermerk „1939“ eingetragen sind,<sup>133</sup> kann die Preisliste auf ca. 1935–1939 datiert werden. Womöglich lassen sich die eingetragenen Preissenkungen als Reaktion auf die sehr schwierige wirtschaftliche Lage nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verstehen. Die Trinksätze werden repräsentiert durch Zeichnungen der Weinkelche; die Informationen sind maschinengeschrieben. Stilistisch ist hierbei

<sup>131</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1934, *Blumenvasen mit Handmalereien*, o. S.

<sup>132</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1934/1935, o. S., zitiert nach: Buse: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 7*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte7.jpg>; vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1935/36, o. S., zitiert nach: Buse: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 9*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte9.jpg>; vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1936, o. S., zitiert nach: Buse: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 10*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte10.jpg>; vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1936/1937, o. S., zitiert nach: Buse: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 11*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte11.jpg>; vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1937, o. S., zitiert nach: Buse: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 12*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte12.jpg>; vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1939, o. S., zitiert nach: Buse: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 16*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte16.jpg>, alle aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>133</sup> ATH; Preisliste Theresienthal ca. 1935–1939, o. S.



keine klare Linie zu erkennen, da sowohl üppige Blumendekore, Stielschliffe, Jagdgravuren auftreten, ebenso aber auch späthistoristische Dekorationen, wie aufgelegte Rosetten und Schlangen, oder sachliche, undekorierte Stängelgläser.

Als weiteres erhaltenes Dokument kann eine lose, unbetitelte Sammlung von Musterzeichnungen angeführt werden, die ebenfalls in Theresienthal verwahrt wird. Darauf wird Bayern als zur „US-Zone“ zugehörig bezeichnet,<sup>134</sup> so dass das Verzeichnis auf ca. 1945–1949 datiert werden kann, also die Zeit während der amerikanischen Besatzung zwischen Ende des Zweiten Weltkrieges und der Gründung der Bundesrepublik Deutschland. Der Vollständigkeit halber wird das Verzeichnis in die Aufstellung der Theresienthaler Preislisten aufgenommen, auch wenn es sich im engeren Sinne nicht um eine solche handelte. Darin werden fünfzehn verschiedene Serien mit Dekorvarianten abgebildet, von denen vier bereits in der Preisliste von ca. 1935–1939 enthalten waren, nämlich S. 22 – ein Service in Fußbecherform und nur leicht variiert gegenüber dem bereits erwähnten Satz *Stella*, S. 19, S. 18 und No. 5 – in der früheren Preisliste als Form 501 geführt und der heutigen Serie *Bacchus* verwandt. Die anderen Formen, darunter auch die bis heute aufgelegte und häufig Hans von Poschinger zugeschriebene Serie *Concord*, sind spätere Entwürfe aus den vierziger Jahren. Noch immer wirkt die Ausrichtung sehr heterogen, offensichtlich war es auch nach dem Zweiten Weltkrieg von Vorteil sich für die in erster Linie ausländischen Kunden möglichst breit gefächert zu präsentieren.



Abb. 197: Trinksatz *Concord* in Jagdgrün aus Preisliste Theresienthal ca. 1945–1949.

### 8.3.2. Suche nach Entwerfern IV – E. Poschinger / Hoffmann / Beck / Mauder / Jaeger / Rehm

Die Suche nach möglichen Entwerferpersönlichkeiten für Theresienthal gestaltet sich auch in der Zeit der modernen Glasgestaltung und trotz der veränderten Wertschätzung der Künstler nicht einfach. Die Forschungsliteratur nennt dabei die beiden Besitzer der Glashütte, außerdem den Leiter der Zwieseler Glasfachschule Bruno Mauder und den Münchener Entwerfer Jean Beck.<sup>135</sup> In der neueren Forschung

<sup>134</sup> ATH; Preisliste Theresienthal ca. 1945–1949, o. S.

<sup>135</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 96. Der Entwurf einer im Frauenauer Glasmuseum ausgestellten Sektschale (Inv.-Nr. IB/1239) wird dort Peter Behrens zugeschrieben, während als Hersteller Theresienthal genannt wird. Es gibt allerdings

wird zudem das Verhältnis von Carl Rehm zu Theresienthal diskutiert. Diese und weitere mutmaßlichen Aussagen sollen hier eine eingehende Untersuchung erfahren.

Zu den Brüdern Hans und Egon von Poschinger führt Mauder selbst aus: „In diesen Besitzern ergänzen sich Kaufmann, Techniker und Künstler zu idealem Zusammenwirken.“<sup>136</sup> Damit bezog sich Mauder auf die mittlerweile allerdings weitgehend etablierte Trennung der verschiedenen Zuständigkeiten in der Glasindustrie. Schon 1918 formuliert Jean Beck im Hinblick auf die Keramik- und Glasbranche:

Der Künstler leitet den geistigen Teil der Arbeit, hat die neuen Ideen zu schaffen oder zu vollbringen. Dringend ist es notwendig, daß er Fachmann ist und alle Techniken des zu bearbeitenden Gebietes beherrscht [...]. Der Chemiker oder Techniker hat den technischen Teil zur Durchführung zu bringen. [...] Der Kaufmann hat für guten Absatz, guten Verdienst zu sorgen. [...] In ihrer Tätigkeit müssen diese drei Teile gleichberechtigt sein und gleich bewertet werden. Falsch ist es aber, wenn diese drei Faktoren in eine Hand geraten, denn es ist unmöglich, daß ein Mann, selbst wenn er noch so gewissenhaft arbeitet, die drei genannten Gebiete souverän beherrscht.<sup>137</sup>

Ob und wie die hier von Beck geforderte Differenzierung der drei Bereiche bei den Brüdern Poschinger umgesetzt wurde, kann nicht völlig geklärt werden. Unklar ist darüber hinaus, welche Funktion der Stiefonkel der Brüder **Erwin C. Banck** zwischen 1915 und 1922, möglicherweise auch noch früher, inne hatte. Über ihn ist außer der Übernahme des Direktorenpostens in Theresienthal nur bekannt, dass er zwischen 1911 und 1914 Mitglied des Kuratoriums der Glasfachschule Zwiesel<sup>138</sup> und 1917 im *Schutzverband Deutscher Glasfabriken* in Dresden Gruppenvorsitzender, sowie im gleichen Jahr bereits im Kriegsdienst war.<sup>139</sup> Bei der Klärung der Erbschaftsverhältnisse 1926 bereits in Leipzig als Kaufmann lebte.<sup>140</sup> Keine Quelle weist auf eine entwerferische Tätigkeit Bancks hin. Es ist dagegen wahrscheinlich, dass **Hans von Poschinger** schon ab dem Todesjahr des Vaters 1915, spätestens ab Ende der zehner Jahre die tragende Rolle des künstlerischen Entwerfers innehatte, weshalb seine Leistungen in einem weiteren Kapitel eine eigene Würdigung erfahren sollen. **Egon von Poschinger jun.** war dagegen von seinem Vater als Nachfolger bestimmt und engagierte sich in zahlreichen, wirtschaftlich ausgerichteten Gremien wie der Industrie- und Handelskammer Passau oder dem Beirat der Zweigstelle München des Auswärtigen Amtes für Außenhandel, ebenso dem Fachausschuss *Glas und Keramik* der Zentralstelle für Interessenten der Leipziger Messen.<sup>141</sup> Es ist insofern zu vermuten, dass er in erster Linie die kaufmännischen Aspekte der Unternehmensführung betreute.<sup>142</sup> Aufgrund von erhaltenen Ölgemälden von der Hand Egon von Poschingers kann von einer grundlegenden kreativen Veranlagung ausgegangen werden.<sup>143</sup> Obwohl es angesichts der Korrespondenzen Egon von Poschingers zu vermuten ist, dass dieser hauptsächlich die Stimme des Unternehmens nach außen verkörperte, lässt sich doch belegen, dass Hans von Poschinger in Kontakt mit Geschäftspartnern,

---

darüber hinaus keine Hinweise, geschweige denn Nachweise für diese Zuschreibung oder für eine andere Zusammenarbeit zwischen Behrens und Theresienthal, weshalb dieser Aspekt hier nicht weiter vertieft wird.

<sup>136</sup> Mauder 1928 B, S. 595.

<sup>137</sup> Beck 1918, S. 10–11.

<sup>138</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 91; Anm. 239.

<sup>139</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 99.

<sup>140</sup> ATG; Prozessakten zum Erbrechtsstreit, Urkunde für die Erben von Herrn Egon von Poschinger, Notar Justizrat Dr. Franz Pündtner München, vom 03.12.1926.

<sup>141</sup> Vgl. Wenzel 1929, Sp. 1730.

<sup>142</sup> Vgl. auch Scheiffele 1994, S. 28.

<sup>143</sup> Vgl. ATG; Ölgemälde, vermutlich von Egon von Poschinger jun.

etwa dem Glashändler Graham and Zenger, stand.<sup>144</sup> Es kann insofern nicht ausgeschlossen werden, dass Hans von Poschinger nicht auch technische oder wirtschaftliche Entscheidungen mitverantwortete oder dass sein jüngerer Bruder nicht ebenso Entwürfe beisteuerte. Es ist tradiert, aber nicht belegt, dass Egon von Poschinger nach dem Tod seines Bruders 1951 Vorlagen anfertigte.

Häufig wird ein Zusammenhang zwischen Theresienthal und **Josef Hoffmann** bzw. dem Wiener Glasverleger Lobmeyr konstruiert, den es hier ebenfalls zu klären gilt. Tatsächlich war Theresienthal neben Meyr's Neffe, später Ludwig Moser & Söhne eine der Glashütten, die für Lobmeyr in den zehner und zwanziger Jahren dünnwandiges, zartes und damit technisch anspruchsvolles Strohglas herstellten. Insbesondere der berühmte von Josef Hoffmann entworfene Trinksatz *No. 238*, für den ausländischen Markt als *Patrician* bezeichnet, wurde in Theresienthal gefertigt.<sup>145</sup> Das grundlegende System als Glasverleger wurde bereits von Ludwig Lobmeyr im 19. Jahrhundert etabliert, indem Künstler, insbesondere Architekten wie Theophil von Hansen (1813–1891) oder Josef von Störck (1830–1902), von ihm als Entwerfer gewonnen wurden: „Wohl wissend, daß die gewöhnlichen künstlerischen Kräfte, welche den Glasfabrikanten zu Gebote stehen, nicht ausreichen, hat er sich an die ersten der Wiener Architekten gewendet, von denen man wußte, daß sie mit Vergnügen für die Kleinkunst arbeiten und auch im Stande sind es zu thun.“<sup>146</sup> Das Rohglas wurde von Glashütten als Kooperationspartner hergestellt, eventuelle Veredelungen wurden von Mitarbeitern in den firmeneigenen Raffinerien durchgeführt; entsprechend trugen auch nicht die eigentlichen Glashersteller oder der entwerfende Künstler, sondern der Verleger als Auftraggeber den Großteil des finanziellen Risikos. Zu den Lieferanten zählten schon damals berühmte Glashütten, wie die Harrach'sche Hütte in Neuwelt, Lütz Witwe oder die Josephinenhütte.<sup>147</sup> Lobmeyrs Neffe Stefan Rath, der nach dessen Tod 1917 das Familienunternehmen allein weiterführte, richtet sich ebenfalls an diesem Prinzip aus und engagierte neben Hoffmann auch Oskar Strnad (1879–1935), Oswald Haerdtl (1899–1959)<sup>148</sup> und Adolf Loos (1870–1933).<sup>149</sup> Theresienthal nahm von Lobmeyr nicht nur den Auftrag für die Herstellung des Service *No. 238* von Hoffmann an, sondern fertigte darüber hinaus zahlreiche andere Gläser. Eine undatierte Aufstellung im Archiv der Familie Gangkofner, die für Lobmeyr produzierte Waren auflistet, führt neben zahllosen Einzelgläsern unter anderem einen Trinksatz mit „gedrehtem Ballusterstiel“ oder ein „Mousselin-Service spitz 1240“ auf.<sup>150</sup> Es kann insofern festgehalten werden, dass von einer direkten Zusammenarbeit zwischen Hoffmann und Theresienthal oder einer kreativen Kooperation zwischen Lobmeyr und Theresienthal keine Rede sein kann. Die Partnerschaft hatte allerdings Einfluss auf die Entwürfe Hans von Poschingers, wie anschließend gezeigt wird.

Eine ähnliche Situation stellt sich bei der noch häufiger postulierten Behauptung dar, **Jean Beck** habe Entwürfe für Theresienthal geliefert, die hier ebenfalls auf Stichhaltigkeit geprüft werden soll. Jean Beck nahm nach seiner Ausbildung als Keramiker bei Villeroy & Boch in Mettlach, ein kunstgewerbliches Studium an der Kunstgewerbeschule in München auf, kehrte 1882 aber zurück nach Mettlach,

<sup>144</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an Fred C. Reimer Co., Inc. vom 07.07.1922.

<sup>145</sup> Vgl. Noever 2009, S. 92: Kat. Nr. 54.

<sup>146</sup> Falke 1868, S. 155. Siehe auch Pecht 1867, S. 267–277. Siehe für Entwürfe von Hansen auch Lützow 1875, S. 52: Abb. und S. 53: Abb.

<sup>147</sup> Vgl. Kanowski 2010 A, S. 97.

<sup>148</sup> Vgl. Rath P. 1998, S. 82–83.

<sup>149</sup> Vgl. Rath P. 1998, S. 81–82.

<sup>150</sup> Vgl. ATG; Handschriftliche Preisliste für Lobmeyr, undatiert.

um dort die Leitung des Malateliers der Steingutfabrik zu übernehmen. 1892 machte er sich zunächst als Kunstmaler und ab 1898 als Entwerfer von kunstgewerblichen Objekten in Keramik, Metall und auch Glas in München selbstständig, wobei der letzte Bereich schon nach wenigen Jahren eine immer dominantere Position in Becks Werk einnahm. In seinem Atelier, das in der Schwindstraße als *Kunst- und kunstgewerbliche Anstalt für die Keramik- und Glasbranche* firmierte, stellte er selbst Mitarbeiter an, die die von ihm entworfenen Gläser nach seinen Vorgaben veredelten.<sup>151</sup> Seine markanten, einfach strukturierten Gläser variieren zwischen irisierenden, hellen Farbtönen und unifarbenen, stark kolorierten Gestaltungen, wobei gemalte und heiß aufgelegte Dekore, etwa Fäden oder Knäufe, immer wieder integriert werden.<sup>152</sup> Beck verfolgte damit einen innovativen, durchaus auch pragmatischen und kommerziell orientierten Weg,<sup>153</sup> da er einen Einheitsstil scharf kritisierte<sup>154</sup> und die Verwendung des Dekors als Alleinstellungsmerkmal des Kunsthandwerks befürwortete.<sup>155</sup> Die Forschung über Beck ist noch dadurch verkompliziert, dass er selbst – offenbar in voller Absicht – nie Angaben darüber machte, in welchen Glashütten er produzieren ließ.<sup>156</sup> Nachweisen lassen sich mit Sicherheit Kooperationen mit Regenhütte und der ab 1901 mit ihr zusammengeschlossenen Schwesterhütte in Schliersee;<sup>157</sup> des Weiteren sind Entwürfe für die Frauenauer Glashütte der Familie Poschinger belegt.<sup>158</sup>

Die regelmäßig vorzufindende Behauptung, Jean Beck sei in den Jahren zwischen 1910 und 1921 für Theresienthal tätig gewesen, führt zurück auf den hier wiedergegebenen Wortlaut von Gustav E Pazaurek: „Entwürfe lieferten neben anderen [...], Jean Beck (von 1910 bis 1921) und seit 1915 Bruno Mauder von der Glasfachschule Zwiesel.“<sup>159</sup> Der Ursprung für diese anscheinend exakte Angabe zu Beck, die den Eindruck einer sicheren Informationsquelle vermittelt, lässt sich leider nicht ausmachen. Des Weiteren bildet Pazaurek Photographien von Becks Gläsern ab, die einer Ausgabe der Zeitschrift *Dekorative Kunst* von 1919 entnommen sind.<sup>160</sup> Auch hier gibt Pazaurek an, die Gläser seien in Theresienthal produziert worden. Allerdings finden sich im zugehörigen, von Georg Jacob Wolf verfassten Artikel, der sich unter dem Titel *Schöne Gläser* ganz den Produkten Becks widmet, keine Hinweise auf Kooperationspartner von Beck.<sup>161</sup> Die dort abgebildeten Gläser sind in den bisher bekannten Preislisten und auch im Schnittearchiv Theresienthals nicht nachweisbar. Dennoch wird mit oder ohne Beru-

<sup>151</sup> Vgl. Riemann 2010 A, S. 222.

<sup>152</sup> Vgl. Riemann 2010 A, S. 223 und Mundt 1982, S. 31. Für zahlreiche Abbildungen siehe auch <http://www.jeanbeck.de/>, Rubrik Glasgalerie (mit Stücken aus der Sammlung von Otto Götz), sowie den Online-Katalog (u. a. mit Stücken aus der Sammlung von Sylvia König und Jürgen Wesche) zur Ausstellung *Jean Beck* im Glasmuseum Frauenau 2010, <http://www.jean-beck.de/katalog.html>, beide aufgerufen am 16.10.2014. Im Keramikmuseum Mettlach wurde 2011 ebenfalls eine Ausstellung zu Beck gezeigt unter dem Titel: *Aufbruch in die Moderne – Glas- und Keramikdesign von Prof. Jean Beck (1862-1938)*.

<sup>153</sup> Vgl. N. N. 1898 [Atelier Beck].

<sup>154</sup> Vgl. Beck 1918, S. 19.

<sup>155</sup> Vgl. Riemann 2010 A, S. 223. Beck versuchte sogar für die Keramik typische Malereien, nämlich Landschaftsansichten, auf das Glas zu transferieren; vgl. N. N. 1911 [Warenmarkt Beck]. Siehe auch Schöne-Chotjewitz 1997, S. 74.

<sup>156</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 186. Es ist auffallend, dass bei zeitgenössischen Besprechungen von Becks Arbeiten keine Hinweise zu den Herstellern gemacht werden, während bei anderen Beispielen Entwerfer und ausführende Firma regelmäßig aufgezählt werden; vgl. z. B. Lory 1913, S. 51 und S. 58: Abb. 145–146.

<sup>157</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 186–190 und Riemann 2010 A, S. 222–223.

<sup>158</sup> In einem Katalog der von Poschinger'schen Krystallglasfabrik in Frauenau von ca. 1925 sind Entwürfe eindeutig Jean Beck zugeordnet; vgl. Sellner 1992, S. 190, insb. Anm. 8.

<sup>159</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 96.

<sup>160</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 32–33: Abb. 44–48.

<sup>161</sup> Vgl. Wolf 1919.

fung auf Pazaurek immer wieder ein Zusammenhang zwischen Beck und Theresienthal behauptet, teils sogar ein Angestelltenverhältnis angedeutet.<sup>162</sup>



Abb. 198–199: Irisierende und Geschliffene Ziergläser, entworfen von Jean Beck, abgedruckt in einem Artikel von Georg Jacob Wolf aus der Zeitschrift *Dekorative Kunst* von 1919, von Gustav E. Pazaurek 1925 an Theresienthal zugeschrieben.

Xenia Riemann, die sich eingehend mit dem Werk von Jean Beck auseinandersetzte, konstatiert, dass eine Zusammenarbeit umstritten sei.<sup>163</sup> Dabei orientiert sie sich an Aussagen von Karl-Wilhelm Warthorst, der eine Zusammenarbeit ausschließt;<sup>164</sup> ebenso hält Stephan Buse eine Verbindung für unwahrscheinlich.<sup>165</sup> Otto Götz, der den Nachlass von Jean Beck verwaltet, erwähnt zwar, dass in mehreren Glashütten im Bayerischen Wald Gläser nach Entwürfen von Beck gearbeitet wurde;<sup>166</sup> Götz exkludiert an anderer Stelle Theresienthal aber deutlich, wobei er auf eine Personenverwechslung

<sup>162</sup> Vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 114 und S. 118: Nr. 51; Kat. Ausst. Darmstadt 1976, Bd. 2, S. 131: Kat. Nr. 211: „Jean Beck. Lebensdaten unbekannt. Glaskünstler in München. 1910–21 Mitarbeiter der Theresienthaler Krystallglasfabrik.“; Kat. Mus. Karlsruhe 1987, S. 378; Kat. Mus. Freiburg 1989, S. 34; Kat. Mus. Berlin 1994, S. 160: Nr. 61; Sellner 1995, S. 50: „Ab 1910 entstanden Ziergläser in Zusammenarbeit mit dem Münchener Entwerfer Jean Beck.“; Hartmann 1997, S. 517 und S. 827; König 2010, S. 284.

<sup>163</sup> Vgl. Riemann, Xenia: *Über Jean Beck. 3. Designer als Unternehmer, Glashüttenbetreiber, Messe-Aktivist*, in: Online-Katalog zur Ausstellung *Jean Beck* im Glasmuseum Frauenau 2010, <http://www.jean-beck.de/ueber-jean-beck/designerals.html>, aufgerufen am 16.10.2014, sowie Riemann 2010 A, S. 222.

<sup>164</sup> Vgl. Warthorst 2001 A, S. 12. Riemann bezieht sich auf eine Passage in Warthorst 1996 A, S. 6–12, wo allerdings hierzu keine Aussagen gemacht werden.

<sup>165</sup> Vgl. Buse: *Römer aus Theresienthal Weblog. Fraglich: Theresienthal und Jean Beck*, Eintrag vom 25.06.2010, in: <http://roemer-aus-theresienthal.de/blog/?p=105>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>166</sup> Vgl. Götz O. 2009, Teil 1, S. 61.

zwischen Beck und Bruno Mauder hinweist.<sup>167</sup> Dies als Erklärung für Pazaureks Aussagen anzusehen, greift allerdings zu kurz, da Pazaurek in der bereits zitierten Textstelle sowohl Beck als auch Mauder als Entwerfer Theresienthals darstellt. Damit ist eine banale Vertauschung der Namen oder Lebensdaten sehr unwahrscheinlich und der Ursprung für die postulierte Aussage Pazaureks derzeit noch immer ungeklärt.

Im Kontext des Theresienthaler Dekor-Musterbuches von ca. 1900–1923 konnte bereits eruiert werden, dass die darin gemachten handschriftlichen Vermerke nicht mit Jean Beck korrelieren. Die Suche in weiteren Originaldokumenten, die etwas zu der Problematik beitragen könnten, ergab zwar, dass Jean Beck mindestens in den Jahren 1913 und 1920 bis 1923 Bestellungen in Theresienthal tätigte.<sup>168</sup> Dabei handelt es sich allerdings um sehr kleine Positionen, die vom Umfang her nicht auf eine Kooperation, im Sinne einer Beauftragung Theresienthals für die Ausführung des Rohglases nach Becks Entwürfen, schließen lassen. In Gehalts- und Kontobüchern dieser Zeit sind dagegen keine Aufzeichnungen zu Beck zu finden. Womöglich kaufte Beck Vergleichsstücke, um Techniken genauer untersuchen zu können; es könnte sogar spekuliert werden, ob es sich dabei um Sondierungen handelte, bei denen Beck etwa die Qualität oder die Farbintensität des Theresienthaler Glases prüfen wollte, oder sogar um die Zusendung von einzelnen Mustern nach Becks Entwürfen. Es ist insofern nicht auszuschließen, dass Beck eine Zusammenarbeit in Betracht zog oder versuchte, eine solche anzubahnen.

In den Korrespondenzen finden sich erst 1929 wieder nutzbringende Hinweise: Jean Beck hatte selbst an Egon von Poschinger geschrieben, um einen ihm persönlich bekannten Herrn Josef Kemp für den angeblich vakanten Direktorenposten in Theresienthal zu empfehlen. Die postwendende und recht knappe Antwort Poschingers klärte Beck darüber auf, dass es sich um ein Missverständnis handeln müsse. Die Stelle sei in Theresienthal nicht frei und die Annonce in der Zeitschrift *Sprechsaal*, auf die sich Beck bezog, sei nicht von Theresienthal in Auftrag gegeben worden.<sup>169</sup> Der Ton Poschingers ist noch höflich, aber sehr sachlich und kurz angebunden. Man erhält den Eindruck, als gebe es zwischen den beiden Korrespondenten keine bekanntschaftlichen und sicher nicht geschäftlichen Kontakte. Aus einer weiteren Korrespondenz Poschingers von 1931 mit einem Mitglied des Bayerischen Kunstgewerbevereins geht eindeutig hervor, dass ihm gegenüber Jean Beck als besonderer Experte auf dem Glasbereich innerhalb des Vereins dargestellt wurde. Poschinger lässt dies unkommentiert.<sup>170</sup> Da sowohl Poschinger als auch Beck sich stark für die Leipziger Messe engagierten, ist es

<sup>167</sup> Vgl. Götz, Otto: *Aktuelles*, in: Jean Beck Archiv, <http://www.jeanbeck.de>, aufgerufen am 16.10.2014. Auch Warthorst beschreibt eine Verwechslung von Mauder und Beck: „[...] dann ist möglicherweise von einem Irrtum oder einem eingeschränkten Erinnerungsvermögen des Zeitzeugen auszugehen. Dies ist, wie die Wissenschaftsgeschichte lehrt, durchaus nicht ungewöhnlich. So hat Hilschenz 1973 Egon von Poschinger als Besitzer der Glasfabrik Theresienthal nach dem Kunstkeramiker Jean Beck gefragt. Dabei kam es zu der folgenschweren Verwechslung mit dem Fachschuldirektor Bruno Mauder. Und seit dieser Zeit irren die an Mauder gebundenen Fakten mit Jean Beck durch die Literatur. Man sollte sich deshalb allgemein darauf einstellen, dass der Autoritätsbeweis auf der untersten Stufe der Argumentation steht und bestenfalls die ultima ratio ist, sofern keine wirklichen Dokumente der Zeit mehr zur Verfügung stehen.“ Warthorst 2005 B, S. 59. Allerdings übersieht Warthorst hier die Möglichkeit, dass die hier erwähnte Helga Hilschenz oder die von ihr Befragten, nämlich Egon von Poschinger jun. und die Kunsthistorikerin Clementine Schack, sich selbst direkt auf Pazaurek beziehen könnten. Dies ist angesichts der wiederkehrenden Angabe der Zeitspanne 1910–1921 zu vermuten; vgl. Kat. Mus. Düsseldorf 1973, S. 114.

<sup>168</sup> Vgl. BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 45; Journal (Warenausgang), 1911–1933, S. 322: Ausgang am 27.11.1913, S. 780: am 31.08.1920, S. 832: am 20.06.1921 und S. 899: am 13.05.1922. Vgl. auch ebd., F 64 / 1; Sachkontenbuch, 1922, Einträge vom 08.07.1922 und 29.12.1922, sowie ebd., F 64 / 2; Sachkontenbuch, 1923, Eintrag vom 02.01.1923.

<sup>169</sup> Vgl. ATG; Brief von Jean Beck an Egon von Poschinger vom 03.04.1929; Durchschlag der Antwort von Egon von Poschinger vom 04.04.1929. Die betreffende Annonce konnte leider nicht ausgemacht werden.

<sup>170</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an Hans Rothmüller vom 03.06.1931 und dessen Antwort vom 12.06.1931.

sehr wahrscheinlich, dass sich die Wege regelmäßig kreuzten und beide sich persönlich kannten. Insofern ist der knappe Tonfall der Briefe erstaunlich und wohl bezeichnend für das Verhältnis, das offenbar getrübt war. Es könnte sich, angesichts der Tatsache, dass Beck Anfang der zwanziger Jahre mitverantwortlich für eine Kampagne gegen Bruno Mauder gewesen war,<sup>171</sup> auch um eine Parteinahme Poschingers für Mauder handeln. Nach der Übernahme der Theresienthaler Geschäftsleitung durch die Brüder Hans und Egon von Poschinger 1922 lässt sich also eine Kooperation sicher verneinen. Allerdings betrifft dies nicht die von Pazaurek angegebene Zeitspanne zwischen 1910 und 1921 und auch nicht die von ihm aus dem Aufsatz von Wolf entnommenen Photographien von 1919, da in dieser Zeit Theresienthal noch von Egon von Poschinger sen. und nach 1915 von Erwin Banck geführt wurde. Die Frage, ob es in dieser Zeit weitere Kontakte oder sogar eine Kooperation gegeben haben könnte, lässt sich derzeit nicht beantworten. Außer den nicht zu untermauernden Angaben von Pazaurek liegen keine anderen Hinweise vor.<sup>172</sup>

Konzentriert man sich mit **Bruno Mauder** auf den letzten, von Pazaurek genannten Entwerfer für Theresienthal,<sup>173</sup> und untersucht die in der Forschung gerne wiederholten Aussagen genauer,<sup>174</sup> fallen ähnliche Unstimmigkeiten wie bei Beck auf. Pazaurek bedient sich erneut einer Abbildung aus einem Aufsatz von Georg Jacob Wolf namens *Zu den Gläsern von Bruno Mauder*, der 1915 in der *Dekorativen Kunst* abgedruckt wurde. Allerdings bezeichnet die Bildunterschrift bei Wolf eindeutig die Bayerischen Kristallglasfabriken vorm. Steigerwald als ausführende Manufaktur.<sup>175</sup> Pazaurek ergänzt bei seiner Übernahme der Photographie, dass es sich dabei um Theresienthal handeln würde;<sup>176</sup> ihm war offensichtlich nicht bewusst, dass es sich aber keinesfalls um Theresienthal, sondern vielmehr um die seit 1905 unter diesem Namen firmierende Regenhütte handelte. Die Feststellung Pazaureks, Mauder habe seit 1915 für Theresienthal entworfen, beruhte also zumindest teilweise auf diesem Missverständnis um die 1915 abgedruckte Abbildung.

Nähert man sich der Fragestellung unvoreingenommen an, gilt es zunächst, das Verhältnis zwischen der Glashütte Theresienthal und der *Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel* zu analysieren, die Mauder jahrzehntelang leitete und deren Erzeugnisse er nachhaltig prägte. Schon Ende des 19. Jahrhunderts wurden Rufe nach einer Fachschule laut, die den Modellen der böhmischen Fachschulen in Steinschönau und Haida folgen und als Ausbildungsstätte für das Glashandwerk zur Qualitätsverbesserung des bayerischen Glases beitragen sollte. Während Anton Röck, der damalige Pächter der Regenhütte der Familie Steigerwald, und Ferdinand von Poschinger von der Buchenauer Glashütte sich für das Projekt einer Schule aussprachen,<sup>177</sup> fürchteten andere Betriebe die potentiell daraus entstehende Konkurrenz. Theresienthal stellte sich in der Debatte nachdrücklich auf die Seite der Skeptiker, deren Argumente allerdings nicht stichhaltig genug waren, um die Bestrebungen aufzuhalten. Michael

<sup>171</sup> Jean Beck neidete Bruno Mauder offenbar den 1916 verliehenen Professorentitel, da er sich zuvor selbst vergeblich um einen solchen bemüht hatte und seinen Misserfolg wohl auf ein negatives Gutachten Mauders bezog. Er organisierte 1920 mit anderen Glasveredlern aus München eine gegen Mauder gerichtete und in der Presse geführte Verleumdungskampagne, die 1921 einen monatelangen Aufklärungsprozess nach sich zog; vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 17 und Riemann 2010 A, S. 223, insb. Anm. 9.

<sup>172</sup> Vgl. auch Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 20.

<sup>173</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 96 und S. 113.

<sup>174</sup> Vgl. z. B. Kat. Mus. Karlsruhe 1987, S. 378.

<sup>175</sup> Vgl. Wolf 1915, S. 190.

<sup>176</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 112: Abb. 204.

<sup>177</sup> Vgl. Sellner 2004, S. 19–20.

von Poschinger versuchte 1899 die Gemeinde sogar davon zu überzeugen, den Plan für den Bau einer Schule fallen zu lassen, indem er im Gegenzug anbot, eine Stiftung mit finanziellen Ausschüttungen einzurichten.<sup>178</sup> Eine Triebfeder für diese ungewöhnliche Maßnahme Poschingers, für die er teils heftig kritisiert wurde, könnte darin gesehen werden, dass in Theresienthal traditionell zahlreiche aus Böhmen stammende Mitarbeiter angestellt waren. Möglicherweise handelte Poschinger aus der Angst heraus, dass diese gelernten und relativ billigen Arbeitskräfte<sup>179</sup> durch die besser ausgebildeten Abgänger der Fachschule entweder fachlich in den Schatten gestellt werden könnten oder sich ihre gleichwertige Arbeitsleistung für den Glashüttenherrn verteuern könnte. Eine Verdrängung der böhmischen Einwanderer, die eine Glasfachschule durch eine Verbesserung der Ausbildung der lokalen Kräfte zumindest indirekt implizierte, war nicht im Sinne Poschingers. Es ist davon auszugehen, dass Egon von Poschinger sen. mit der Meinung seines Vaters, der damals bereits die Geschäftsleitung abgegeben hatte, konform ging. Die Verantwortlichen ließen sich allerdings nicht beirren, obwohl es noch einige Jahre dauern sollte, bis die *Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel* am 18. September 1904 eröffnet werden konnte.<sup>180</sup> Alfons Hannes bezeichnet 1988 die Glasfachschule „als eine Keimzelle des technischen Fortschritts“, die „der formalen Entwicklung der Bayerwald-Glasindustrie und des Glashandwerks zahlreiche Impulse“ gab.<sup>181</sup> Die Schule sah verschiedenste Ausbildungswege vor, etwa als Graveur, Maler, Schleifer oder Musterzeichner.<sup>182</sup> Der Schwerpunkt lag zunächst auf den Veredelungstechniken, weshalb ein eigener Ofenbetrieb nicht angedacht war. Das nötige Rohglas musste gegen Bezahlung von den umliegenden Glasfabriken bezogen werden, wobei Theresienthal als örtlich nächste Glashütte als Hauptlieferant, insbesondere für Kelchgläser und dünnwandiges Glas, gelten kann. Auch andere Fabriken des Bayerwalds, allen voran Regenhütte, belieferten die Fachschule mit unveredeltem Glas.<sup>183</sup> Ein allmählicher Annäherungsprozess zwischen Fachschule und Theresienthal setzte ein. Es gab zudem personelle Verbindungen, etwa durch Wilhelm Richter (1866–1943), der achtzehn Jahre lang in Theresienthal angestellt war, bevor ihm 1907 die Lehrstelle für Glasmalerei angeboten wurde, die er bis 1922 besetzte.<sup>184</sup> Es ist sogar belegt, dass Theresienthal ebenso wie Regenhütte, der engste Kooperationspartner der Fachschule, in den ersten Jahren nach der Gründung der Glasfachschule Entwürfe von deren Lehrern übernahm, worauf im Folgenden noch näher eingegangen wird.

Unter dem ersten Direktor Johann Sebastian Schmid (auch Hans Sebastian Schmid, 1862–1928), einem Münchener Maler und Bildhauer,<sup>185</sup> war der Unterricht noch zu theorielastig ausgerichtet,<sup>186</sup> so dass es schon wenige Jahre später zu einem Führungswechsel kam. Mauder wurde 1909 berufen und übernahm Anfang 1910 die Leitung der Fachschule. Bruno Mauder war ein ausgebildeter Glas- und Porzellanmaler und studierte 1899 bis 1901 an der Kunstgewerbeschule in München, u. a. bei Leopold Gmelin und Richard Riemerschmid.<sup>187</sup> Danach war er als kunstgewerblicher Zeichner und Ent-

<sup>178</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 10, insb. S. 86–87; Anm. 36, sowie Scheiffele 1994, S. 30.

<sup>179</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 31.

<sup>180</sup> Vgl. Rée 1904.

<sup>181</sup> Hannes 1988, S. 76.

<sup>182</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 111–114 und Mauder 1928 C.

<sup>183</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 33, sowie Schöne-Chotjewitz 2004, S. 65.

<sup>184</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 19 und S. 96; Anm. 447, sowie Sellner 2004, S. 28–29.

<sup>185</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 12.

<sup>186</sup> Vgl. Sellner 2004, S. 25–27.

<sup>187</sup> Vgl. Riemann 2010 F, S. 320, Hannes 1988, S. 81–82 und Hartmann 1997, S. 709.



werfer tätig, etwa für die Glas- und Metallwarenfirma van Houten in Bonn.<sup>188</sup> Die Berufung an die Fachschule Zwiesel sollte eine zentrale Rolle in Mauders Leben spielen. Neben einer praxisnahen Orientierung führte Mauder auch eine relevante Änderung beim Bezug des Rohglases ein. Nun wurden nicht wie zuvor fertige Gläser nach hütteneigenen Formentwürfen eingekauft, sondern die Glashütten beauftragt, nach Entwürfen der Schule zu produzieren.<sup>189</sup> Damit kam zum ersten Mal der Gestaltung der Form und der Einheit von Form- und Dekorentwurf eine maßgebliche Bedeutung zu. Wie Wolf beschreibt, wurde Mauder selbst stilprägend für eine ganze Generation von Glashandwerkern und -entwerfern:

Mauders eigene künstlerische Persönlichkeit wurde dabei entscheidend für alle Leistungen der Schule; sein Stil herrscht unumschränkt [...]. Mauder besitzt eine hervorragende ornamentale Begabung, sein Erfindungsreichtum scheint unbegrenzt, und dabei hat jede neue Variante, die er findet, Zusammenhang mit dem Ganzen seines Werkes.<sup>190</sup>

Das besondere Geschick Mauders lag darin, jeder Technik und jedem Material auf den Grund gehen zu können und wesenseigene Gestaltungen zu finden, was ihm damals als „gesunde, umfassende Tüchtigkeit“<sup>191</sup> attestiert wurde. Da die Fachschule auf Veredelungen ausgerichtet war, versuchte Mauder diesen handwerklichen Verfahren gerecht zu werden, indem er spielerische, dem Art déco entsprechende Dekore mit einer zeitgemäßen Formgebung verband. Ähnlich wie Jean Beck stand Mauder trotz seiner Empfänglichkeit für moderne Tendenzen der völligen Absage an das Dekor, wie sie etwa der Werkbund spätestens ab 1924 propagierte, skeptisch gegenüber. Gegen Ende der zwanziger Jahre stellte sich sowohl auf die Reaktion auf die sachlichen Formgestaltungen im Kunstgewerbe als auch aufgrund der forcierten Zusammenarbeit mit der Glasindustrie eine Vereinfachung und Abstrahierung der Dekore ein.<sup>192</sup> Im Laufe der dreißiger Jahre näherte sich Mauder dem Formglas an, so dass undekorierte Gläser auftraten. Auch Experimente mit traditionellen Ofenarbeiten mit zurückgenommenen Auflagen sind belegbar. Wolfgang von Wersin beschreibt 1941 im *Werkstattbericht*:

Bruno Mauder hat alle Irrwege vermieden, zu denen vorübergehende Zeitströmungen verleiten konnten, und hat von Anfang an den Weg zu einer klaren und zeitlos wirkenden Formenwelt gesucht. Seine Stärke ist der Sinn für das eigentlich ‚Gläserne‘ am Glas: diese stets merkwürdige Verschmelzung von Starrheit und Flüssigkeit, von Festigkeit und Körperlosigkeit, von Reflexen und Durchsicht. Die Materie selbst gibt das Thema zu seinem Entwurf, der keinen anderen Inhalt sucht, als bloß schönes, als Gefäß verwendbares Glas zu sein.<sup>193</sup>

Mauder bemühte sich um eine enge Zusammenarbeit mit den ortsansässigen Glashütten, die schon bald Entwürfe der Glasfachschule abnahmen. Nach der erfolgreichen Teilnahme der Glasfachschule an der Bayerischen Gewerbeschau 1912 und dem großen Lob in der Fachpresse,<sup>194</sup> kam es verstärkt zur Zusammenarbeit mit Theresienthal und der Glashütte in Frauenau, die Entwürfe der Fachschule

<sup>188</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 15–16.

<sup>189</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 31.

<sup>190</sup> Wolf 1915, S. 192.

<sup>191</sup> Delius 1926, S. 1.

<sup>192</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 40.

<sup>193</sup> Wersin 1941, S. 12–14.

<sup>194</sup> Vgl. z. B. Lory 1913, S. 51.

übernahmen und dort fertigen ließen.<sup>195</sup> Allerdings betonte Mauder, dass die Hütte aufgrund der Fähigkeiten Hans von Poschingers kaum Bedarf an künstlerischen Entwürfen von außen hatte, weshalb wohl nur im begrenzten Maße auf die Entwürfe der Fachschule zurückgegriffen wurde.<sup>196</sup> Verschränkungen gab es dennoch, wie Mauder selbst bestätigt:

Im Jahre 16 hatten die Deutschen Werkstätten eine ganze Anzahl von Modellen der Fachschule gekauft und sind diese der Firma Theresienthal zur Ausführung übergeben worden. Auch wollten die Deutschen Werkstätten sonst auf mein Anraten ihre Erzeugnisse in dieser Hütte machen lassen, wodurch doch jedenfalls auch bewiesen wird, daß die Verbindung der Fachschule mit Theresienthal, wenn auch indirekt gesucht wurde.<sup>197</sup>

Es ist unklar, ob die Deutschen Werkstätten tatsächlich der Empfehlung Mauders folgend in Theresienthal haben produzieren lassen. Trotz der Bemühungen Mauders war das Verhältnis zur Glasindustrie allerdings kompliziert und häufig ambivalent. Schon im Februar 1914 wurden in der *Bayerischen Waldzeitung* nach dem Erscheinen eines positiven Berichts über das Wirken Mauders zwei sehr kritische Leserbriefe abgedruckt, in denen der Leiter der Fachschule scharf angegriffen wurde. Obwohl die Briefe anonym veröffentlicht wurden, ist es eindeutig, dass es sich um Vertreter der Glasindustrie handelte.<sup>198</sup> Mauder mutmaßt 1921, dass an der Kritik auch Theresienthal beteiligt war, und beschreibt den Konflikt folgendermaßen:

Die Theresienthaler Glasfabrik wollte ja schon die Errichtung der Fachschule durch eine namhafte Stiftung verhindern. Schon nach kurzem Zusammenarbeiten wurde ich auf Veranlassung derselben in der Presse angegriffen. Es wurde mir wiederholt gesagt, daß für solche Arbeiten das gewünschte Absatzgebiet nicht vorhanden ist. Um das Gegenteil zu beweisen, konnte nur der von mir eingeschlagene Weg beschritten werden.<sup>199</sup>

Damit ist das Grundproblem zwischen beiden, sich gegenüberstehenden Parteien angeschnitten, das nur wenige Jahre später erneut aufflammte: Die Glasindustrie war in den schwierigen wirtschaftlichen Zeiten in erster Linie an der Herstellung von nachgefragtem Gebrauchsglas interessiert, während die Entwürfe der Fachschule sich entsprechend der gepflegten Veredelungstechniken auf Kunst- und Zierglas fokussierten, für das die Industriellen jedoch keinen Absatzmarkt sahen. Zudem waren die Entwürfe komplex, häufig kleinteilig, insofern arbeitsintensiv und in der Herstellung teuer.<sup>200</sup> Die Absolventen der Fachschule waren für die geteilten Arbeitsabläufe in der Industrie zumeist überqualifiziert, so dass Mauder versuchte, diesen mit der Gründung von kleinen unabhängigen Veredelungswerkstätten eine Alternative zu bieten. Diese Bestrebungen Mauders und ebenso die wirtschaftlich erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Raffinerie Steigerwald's Neffe ab 1917, die Entwürfe der Fachschule auf der Leipziger Messe vorstellte, Bestellungen annahm und in den Werkstätten der Fachschule ausführen ließ,<sup>201</sup> mussten die Glasindustriellen als scharfe Konkurrenz empfinden. Im zu Beginn der zwanziger Jahre eskalierenden Konflikt war Erwin C Banck involviert, der damalige Leiter

<sup>195</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 32.

<sup>196</sup> Vgl. BayHStA, MK 41981; Brief von Bruno Mauder an das Bayerische Kultusministerium vom 18.05.1921.

<sup>197</sup> BayHStA, MK 41981; Brief von Bruno Mauder an das Bayerische Kultusministerium vom 18.05.1921.

<sup>198</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 34 und Schöne-Chotjewitz 1997, S. 32.

<sup>199</sup> BayHStA, MK 41981; Brief von Bruno Mauder an das Bayerische Kultusministerium vom 18.05.1921.

<sup>200</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 32.

<sup>201</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 35–36 und Schöne-Chotjewitz 2004, S. 67.

Theresienthals, der Partei gegen die Fachschule bezog,<sup>202</sup> obwohl er sich doch noch wenige Jahre zuvor im Kuratorium der Glasfachschule engagiert hatte. Das Verhältnis zwischen Mauder und Banck war offensichtlich sehr angespannt.<sup>203</sup> Befeuert durch einen Ende 1920 von Jean Beck in der Presse geführten Angriff gegen Mauder und der darauf reagierenden staatlichen Parteinahme für den Leiter der Fachschule, formierten sich die Hauptvertreter der lokalen Glasindustrie und veröffentlichten am 11. Mai 1921 einen offenen Brief in der *Bayerischen Waldzeitung*, in dem die Vorwürfe gegen Mauder wieder erhoben wurden und die angeblich voreingenommene Haltung der staatlichen Unterstützer des Fachschulleiters kritisiert wurde.<sup>204</sup> Im Rahmen einer daraufhin einberufenen Kommission zur Untersuchung der Situation, der neben Mauder und Vertretern der Industrie, wie Isidor Gistl, auch Politiker und Richard Riemerschmid als Direktor der Münchener Kunstgewerbeschule angehörten, kam es im Juli 1921 zu einer Aussprache zwischen Mauder und den Industriellen, nach der sich das Verhältnis sukzessive besserte. Theresienthal wurde dabei von dem stellvertretenden Direktor Schramm repräsentiert,<sup>205</sup> der klare Worte fand, wie das Protokoll der Sitzung belegt:

Wir hatten in Theresienthal früher 10 Glasmaler, jetzt beschäftigen wir nur mehr vier derartige Arbeiter. Daran ist die Konkurrenz der kunstgewerblichen Werkstätten in Zwiesel schuld. Mit der technischen Abteilung der Fachschule stehen wir in engster Fühlung. Die Glaswaren nach Entwürfen von Professor Mauder sind mißglückt. Seit Kriegsende ist Professor Mauder nicht mehr in Theresienthal gewesen. Wir stehen den Arbeitern, die aus der Fachschule kommen, skeptisch gegenüber. Diese haben gelernt, schöne Kelche zu schleifen, nicht aber gelernt, hundert Kelche gleich zu machen.<sup>206</sup>

Die hier protokollierten Aussagen spiegeln die starken Widersprüchlichkeiten in dem Verhältnis zwischen Mauder und Theresienthal. Schramm kritisiert dabei die Initiative Mauders für die kleineren Werkstätten und sein sinkendes Interesse an einer Zusammenarbeit mit den großen Glasfabriken wie Theresienthal. Die Bemerkung zur Qualität der Entwürfe Mauders dürfte in diesem Zusammenhang nicht als Beurteilung nach künstlerischen Kriterien, sondern vielmehr als deren geringe Anpassung an die Voraussetzungen der seriellen Fertigung zu verstehen sein – analog zu der nach Schramms Meinung mangelhaften Eignung der Fachschüler für die Ansprüche der Industrie. In der aktuellen Forschung wird diese Textstelle immer wieder gerne zitiert und damit auf die Härte der Auseinandersetzungen rekuriert.<sup>207</sup>

Ausgeblendet wird dabei aber ebenso häufig, dass sich mit dem Wechsel von Banck zu den Brüdern Poschinger an der Spitze Theresienthals auch der Kontakt zu Mauder und der *Fachschule für Glasindustrie* verbesserte. Dieser schlug sich in den zwanziger Jahren sogar beim Erbschaftsstreit zwischen den vier Nachkommen von Egon von Poschinger sen. auf die Seite von Hans und Egon von Poschinger, indem er als Sachverständiger im Prozess die künstlerische Befähigung Hans von Poschingers und die hohe Qualität seiner Entwürfe bestätigte.<sup>208</sup> Das positive Verhältnis zeigt sich auch in der Tatsache, dass Mauder gemeinsam mit seinen Söhnen Hans und Walter ab Mitte der dreißiger

<sup>202</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 28 und S. 91: Anm. 241.

<sup>203</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 28.

<sup>204</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 37 und Schöne-Chotjewitz 1997, S. 33 und S. 93: Anm. 324.

<sup>205</sup> Vgl. Scheiffele 1994, S. 39 und Schöne-Chotjewitz 2004, S. 67.

<sup>206</sup> BayHStA, MK 41981; Sitzung im Stadtratsaal in Zwiesel am 09.06.1921.

<sup>207</sup> Warthorst 2007, S. 39 und Buse 2009 D, S. 15.

<sup>208</sup> Vgl. ATG; Prozessakten zum Erbschaftsstreit, Schriftsatz vom 04.06.1926.

Jahre am Theresienthaler Ofen Freihandarbeiten ausführte, wobei es ihm wohl darum ging, alte Techniken zu erproben.<sup>209</sup> Ebenso sind die bereits mehrfach zitierten schriftlichen Arbeiten Mauders zu berücksichtigen, in denen er sich wohlwollend über Theresienthal äußerte. Ab Mitte der zwanziger Jahre bis mindestens 1940 lässt sich nachweisen, dass in Theresienthal Entwürfe der Fachschule gefertigt wurden.<sup>210</sup>

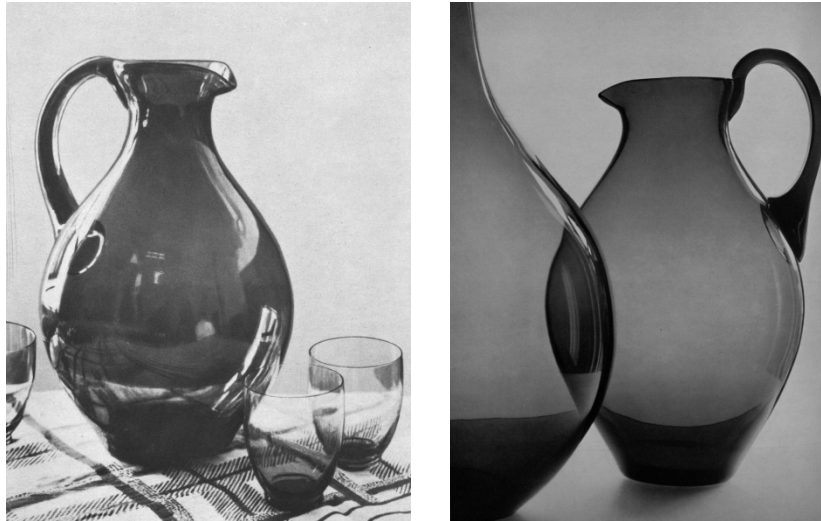


Abb. 200: Krug mit Bechern in topasfarbigem Glas, entworfen von Bruno Mauder, Theresienthal, vor 1944.

Abb. 201: Krug in dunklem Glas, Theresienthal, vor 1952.

Es kann hier nicht deutlich unterschieden werden, ob Theresienthal die Entwürfe gekauft, selbst produziert und vertrieben hatte oder lediglich von der Fachschule mit der Formherstellung beauftragt wurde. Mauder druckt 1944 in einer eigenen Publikation eine Photographie eines Krugs mit aufgetriebenem Rand, Ausguss und angesetztem Henkel nebst zugehörigen Bechern ab, hergestellt in Theresienthal nach seinem Entwurf.<sup>211</sup> Der Krug ähnelt einem weiteren Glas, das an anderer Stelle nur unter dem Namen der Glashütte Theresienthal abgebildet wurde.<sup>212</sup> Die beiden Krüge entsprechen sich stark, wobei bei beiden der Fokus auf Form und Dynamik der Außenlinie gelegt ist und auf jegliches Dekor verzichtet wird. Die Farbgebung selbst kann nicht beurteilt werden, da es sich in beiden Fällen um Schwarzweißabbildungen handelt; es ist aber wahrscheinlich, dass es der Krug aus transparentem, rauchbraun gefärbtem Glas gefertigt wurde.<sup>213</sup> Während sich kleinere Varianzen in der Formgebung bemerken lassen, liegt der relevante Unterschied in der Gestaltung des Henkels, der sich bei Mauder nur unmerklich nach dem Ansatzpunkt aufwölbt, während der Henkel des Theresient-

<sup>209</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 60.

<sup>210</sup> Für in Theresienthal ausgeführte Entwürfe, deren Form und/oder Dekor auf Bruno Mauder zurückgeht vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 159: Kat. Nr. 83, S. 162: Kat. Nr. 89, S. 183: Kat. Nr. 132, S. 184: Kat. Nr. 133, S. 189: Kat. Nr. 144, S. 204: Kat. Nr. 174, S. 206: Kat. Nr. 177, S. 213: Kat. Nr. 191–192, S. 215: Kat. Nr. 195 und S. 226: Kat. Nr. 7 (zwischen 1931 und 1940), sowie für Beispiele nach unbekanntem Fachschulentwurf ebd., S. 159: Kat. Nr. 84, S. 160: Kat. Nr. 85, S. 180: Kat. Nr. 126, S. 181: Kat. Nr. 127, S. 182: Kat. Nr. 129, S. 183: Kat. Nr. 131, S. 186: Kat. Nr. 138, S. 202: Kat. Nr. 169 und S. 228: Kat. Nr. 12 (zwischen 1925 und 1936).

<sup>211</sup> Vgl. Mauder 1944, S. 7: Bild 9.

<sup>212</sup> Vgl. Abbildungen in Poverlein 1952, S. 112, ebenso S. 52 und S. 93.

<sup>213</sup> Mauder beschreibt die Farbe als Topas, während bei Poverlein das Glas nur als dunkel getönt bezeichnet wird; vgl. a. a. O. Wahrscheinlich entsprach der Farbton einer ebenfalls topasfarbigen, nämlich in einem bräunlichen Ton gehaltenen Vase, die Mauder und Theresienthal zugeschrieben werden kann; vgl. die farbige Abbildung in: Kat. Ausst. München 2007, S. 218–219: Kat. Nr. 16 und S. 364: Abb. 16, sowie die Informationen bei: Schöne-Chotjewitz 1997, S. 213: Kat. Nr. 191.

haler Krugs weit ausholt und in einer kreisförmigen Biegung nach unten geführt wird. Diese markante Differenz muss allerdings nicht bedeuten, dass der 1952 publizierte Krug nicht Mauder zugeschrieben werden kann, da ein ähnliches Objekt von Mauder, das im Waldmuseum Zwiesel aufbewahrt wird und auf 1937/1938 datiert werden kann, bei einem kugelförmigen Gefäßkörper einen sehr ähnlichen Griff aufweist.<sup>214</sup>

Des Weiteren lässt sich ein Trinksatz aus Strohglas nach Entwurf Mauders um 1935 belegen, der möglicherweise in Theresienthal gefertigt wurde<sup>215</sup> und dem älteren Satz *Dagmar* von Hans von Poschinger stark ähnelt. Insofern lässt sich zumindest für die späteren dreißiger und vierziger Jahre nachweisen, dass Entwürfe Mauders direkt oder indirekt Eingang in die Produktion Theresienthals gefunden haben. Sellner spricht 1995 einige kobaltblaue Gefäße Theresienthaler Provenienz Bruno Mauder zu;<sup>216</sup> wie an späterer Stelle noch ausführlicher besprochen wird, muss diese Zuschreibung mit Buse als nicht haltbar erachtet werden.<sup>217</sup>



Abb. 202: Trinksatz aus Strohglas, entworfen von Bruno Mauder, vermutlich Theresienthal, um 1935, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Wie bereits kurz erwähnt, lassen sich auch für die Zeit vor Mauders Tätigkeit an der Glasfachschule in Zwiesel Verbindungen zwischen Theresienthal und dem Lehrkörper nachweisen. Von besonderem Interesse könnte dabei **Carl Jaeger** (1882–1934) sein, der als Erster die neu geschaffene Stelle des Zeichenlehrers besetzte. Jaeger verfügte über eine breite Ausbildung; er hatte in München sowohl zwei Jahre lange die Kunstgewerbeschule, als auch weitere zwei Jahre die Technische Hochschule besucht, wo er 1905 die Lehramtsprüfung ablegte. Erneut zwei Jahre wurde er in der Akademie der Bildenden Künste ausgebildet, bevor er 1907 an die Glasfachschule Zwiesel berufen wurde. Der Vater Jaegers war Hofglasmaler, wie aus den Matrikelbüchern der Münchener Akademie hervorgeht;<sup>218</sup> es gab also eine familiäre Disposition zum Glashandwerk. Jaeger lehrte die Fachschüler im Zeichnen

<sup>214</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz, S. 213: Kat. Nr. 192 und Schöne-Chotjewitz 2004, S. 72: Abb. 7.

<sup>215</sup> Vgl. Peters 2007, sowie Wersin 1941, S. 13.

<sup>216</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 54: V.69.

<sup>217</sup> Vgl. Buse 2009 D, S. 15.

<sup>218</sup> Vgl. Matrikelbuch III (1884–1920) der Akademie der Bildenden Künste in München, zitiert nach: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1884-1920/jahr\\_1905/matrikel-03031](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1884-1920/jahr_1905/matrikel-03031), aufgerufen am 16.10.2014.

und Modellieren, ebenso auch die Hospitanten und Fortbildungsschüler des Gewerbes im Zeichnen. 1915 wurde Jaeger in den Kriegsdienst einberufen, nach seiner Rückkehr im November 1918 blieb er nur kurz in Zwiesel. Auf eigenen Wunsch wurde er an die Kreisrealschule nach Nürnberg, später das dortige Kreisgymnasium versetzt, wo er 1927 zum Professor ernannt wurde.<sup>219</sup> Ein möglicher Grund für seinen Weggang könnte im autoritären Stil Mauders betrachtet werden, der einer freien künstlerischen Entfaltung des Lehrkörpers entgegenstand.<sup>220</sup> Katrin Schöne-Chotjewitz beschreibt das Wirken Jaegers in den Jahren zwischen 1907 und 1915 prägnant: „Zwischen ihm und dem Chemiker Dr. Müller entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit. Jaeger besorgte die künstlerische Umsetzung von Müllers technischen Entwicklungen und entwarf Formen und Dekore für die Glashütte Theresienthal.“<sup>221</sup> Damit wird nicht nur Jaeger in einen Bezug zu Theresienthal gesetzt, sondern sein Schaffen in einen Zusammenhang mit dem promovierten Chemiker **Bernhard Müller** (1879–1941) gestellt, der zwischen 1906 und 1912 Lehrer für die glastechnische Abteilung an der Fachschule war.<sup>222</sup> Müller entwickelte verschiedene Ätzverfahren, die bis in die zwanziger Jahre hinein großes Interesse hervorriefen; die Techniken beruhen auf chemischen Prozessen, so dass weniger die künstlerische Dekorplanung als der Zufall eine gestalterische Rolle übernimmt. Dazu zählt die Linienätzung, bei der senkrechte, dünne Linien die Wandung umschließen, ferner die Sternchenätzung mit an Eisblumen erinnernden Kristallisationen; beide Techniken wurden in das Programm der Regenhütte übernommen.<sup>223</sup>

In Theresienthal griff man dagegen ein von Müller seit 1908 erarbeitetes Verfahren auf, das auf die Effekte der Reduktionsfarben zurückgriff. Die dadurch entstehenden opaken Gläser, bei denen auf metallisch schimmernden Grundfarben punktuell andersfarbige Elemente erscheinen, verweisen stark auf die Lüstergläser des Jugendstils. Müller experimentierte mit unterschiedlichen Auftragsweisen und Rohgläsern als Ausgangsmaterial.<sup>224</sup> In Theresienthal interessierte man sich für diese Reduktionsverfahren: Laut einer Notiz in einem Reisetagebuch eines damaligen Politikers von 1910 ließ Theresienthal mit Metaldämpfen behandeltes Glas in der Fachschule fertigen und übernahm den Vertrieb.<sup>225</sup> Solche Verfahren eignete sich im Grunde nicht für seriell gefertigtes Gebrauchsglas, sondern vielmehr für Ziergläser. Insofern zeigt die Übernahme der Irisierungs- bzw. Reduktionstechniken eine Auseinandersetzung mit der Sparte des Kunstglases, das man in Theresienthal während der Phase des Jugendstils noch weitgehend ignoriert hatte. Die für Müller und Jaeger beschriebene enge Zusammenarbeit ist wohl so zu verstehen, dass Jaeger die Formen entwarf, die sich mit den durch die chemischen Verfahren Müllers entstandenen Dekoren verbanden und diese optimal ergänzten. Es könnte

<sup>219</sup> Vgl. für den gesamten Absatz Schöne-Chotjewitz 1997, S. 21. Der Zeitraum, den Jaeger in Zwiesel verbrachte, wird in der Sekundärliteratur auch zwischen 1908 und 1912, also mit dem Weggang Müllers, angegeben; vgl. Wudy 2004, S. 174: 1908 und S. 175: 1912. Aufgrund der akribischen Arbeitsweise von Schöne-Chotjewitz ist sie aber die verlässlichere Quelle.

Es ist unklar, ob Jaeger auch in anderen kunstgewerblichen Bereichen arbeitete. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich bei der Beschreibung einer Ausstellung des Münchener Kunstgewerbes in Paris um denselben Jaeger handeln könnte: „Ein kleines, kostbar wirkendes Vestibül von Karl Jäger, mit Marmorboden und dekorativen Mosaiken von Julius Diez eröffnete die Reihe. Die Arbeiten waren wie viele andere durch Münchner Arbeiter an Ort und Stelle ausgeführt worden und fanden die ungeteilte Bewunderung der französischen Architekten.“ Pechmann 1911, S. 147.

<sup>220</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 69.

<sup>221</sup> Schöne-Chotjewitz 2004, S. 62. Vgl. Sellner 2004, S. 29–30.

<sup>222</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 20–21. Auch Müller verlässt die Fachschule aus eigenem Antrieb und lässt sich an die Realschule Ansbach versetzen.

<sup>223</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 47, sowie zu den technischen Verfahren ebd., S. 96: Anm. 433 und Anm. 435.

<sup>224</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 47, sowie zu dem technischen Verfahren ebd., S. 96: Anm. 439. Siehe auch Schöne-Chotjewitz 2004, S. 72: Abb. 8.

<sup>225</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 31 und S. 47, sowie BayHStA, MK 41978; Reisetagebuch des Regierungspräsidenten von Niederbayern 1910, zitiert nach: Schöne-Chotjewitz 1997, S. 31 und S. 93: Anm. 308.

also auch für die an Theresienthal verkauften Gläser erwogen werden, dass die Entwürfe von Jaeger oder – falls sie erst nach 1910 entwickelt wurden – von Mauder selbst stammten.

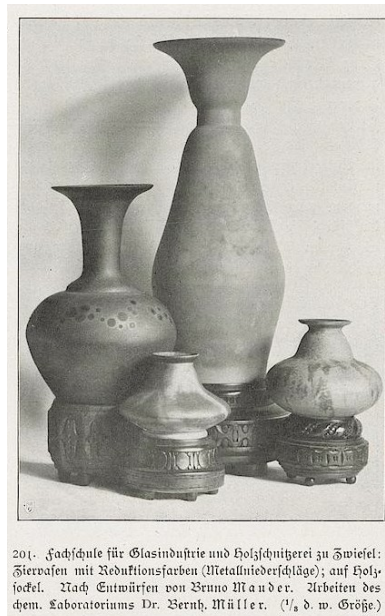


Abb. 203: Ziervasen mit Reduktionsfarben, Form entworfen von Bruno Mauder, Dekor entwickelt von Bernhard Müller, Glasfachschule Zwiesel, gezeigt auf der Weihnachtsausstellung 1910.

Einen Anhaltspunkt für das Aussehen dieser Gläser könnte ein Bericht zu der *Weihnachtsausstellung der staatlichen Fachschulen Bayerns* von 1910 geben, in dem Karl Lory die besondere Technik mit Metallniederschlägen und Ätzungen herausstellt.<sup>226</sup> Die dazu abgedruckte Photographie zeigt laut Bezeichnung Ziervasen nach Formentwürfen von Mauder, während die chemische Behandlung Müller zugesprochen wird.<sup>227</sup> Die vier gezeigten Vasen, die auf geschnitzten Holzsockeln stehen,<sup>228</sup> sind erst auf dem zweiten Blick als Glasobjekte erkennbar, da die matten und zugleich opaken Oberflächen eher an keramische Erzeugnisse erinnern. Die beiden größeren Vasen erinnern in der simplifizierten Formgebung an antike Vorbilder, die durch Verlängerung und kantige Absetzungen verfremdet wirken. Das Spiel aus breiter Ausdehnung bei Gefäßkörper und weit ausgreifendem Rand einerseits und Verengung bei manschettenartigen und eingekerbten, umlaufenden Bereichen andererseits spiegelt Mauders dezidierte Auseinandersetzung mit der Form, die auch Lory thematisiert:

Am deutlichsten offenbart sich der Fortschritt, den die Zwieseler Schule unter ihrem neuen Leiter gemacht hat, in der Veredelung der Gläserform. Früher bezog man von der Hütte fertige Formen, Mauder aber machte es sich zum Grundsatz nur mehr gute eigene Formen zu verwenden [...]. [...] Und es ist in hohem Grade interessant zu sehen, wie ein vornehmer künstlerischer Geschmack durch geringfügige Änderungen schon teilweise völlig neue und überraschend aparte Wirkungen zu erzielen vermag.<sup>229</sup>

<sup>226</sup> Vgl. Lory 1911, S. 96.

<sup>227</sup> Vgl. Lory 1911, S. 93: Abb. 201.

<sup>228</sup> Die Fachschule besaß bis 1955 auch eine Abteilung für Kunstschnitzerei.

<sup>229</sup> Lory 1911, S. 96.

Es ist aber auch unabhängig von den technischen Neuerungen Müllers belegt, dass Jaeger eigene Form- und Dekorentwürfe an Theresienthal lieferte.<sup>230</sup> Auch hier gibt es kaum Quellen, die Jaegers Arbeiten für Theresienthal genauer belegen könnten; Jaegers Wirken in Zwiesel spielte sich wohl relativ genau zwischen dem Erscheinen der Theresienthaler Preisliste von 1907 und dem Druck des Ziergläserkatalogs von ca. 1915–1918 ab, so dass sich nicht nachvollziehen lässt, in welchem Maße Jaegers Entwürfe ins Theresienthaler Programm integriert wurden oder ob die Modelle erfolgreich waren. In einem 1909 verfassten Bericht von Richard Berndt, einem Professor an der Münchener Kunstgewerbeschule, über den Stand der Glasfachschule – noch vor dem Antritt Mauders – wird Jaeger, der aufgrund seiner hervorragenden Ausbildung verschiedenste Impulse an die Schüler weitergeben konnte, neben Anton Pech (1884–1953), dem Leiter der Gravurklasse, und Bernhard Müller besonders hervorgehoben: „Die in der Schule selbst ausgeführten Gläser sind der Mehrzahl nach künstlerisch schlecht; nur einige Glasformen, deren Bemalung auf Einfluß des Herrn Jäger zurückgehen [...] sind davon ausgenommen.“<sup>231</sup> An anderer Stelle erwähnt Berndt, Jaegers Glasformen und Malereidekore für Theresienthal seien sehr hübsch.<sup>232</sup> Dieser Hinweis bestätigt, dass die an Theresienthal gelieferten Gläser nicht nur mit den Verfahren nach Müller, sondern auch mit Dekoren in traditioneller Emailmalerei gestaltet waren, auch wenn diese nicht bekannt sind. Ebenso ist unklar, ob die Dekore von Theresienthaler Malern oder von der Fachklasse unter Richter, dem ehemaligen Glasmaler der Glashütte, ausgeführt wurden.

Jaegers künstlerisches Potential, das auch Mauder später besonders lobte,<sup>233</sup> zeichnete sich schon in der Phase unter Direktor Schmid ab: „Nur die Formentwürfe des Zeichenlehrers Carl Jaeger, der bereits 1909 Schalen und Dosen in blütenförmigem Querschnitt entwarf, zeigten Eigenständigkeit.“<sup>234</sup> Obwohl ein einheitlicher Stil nach außen gepflegt wurde und die Eigenleistungen sowohl der Lehrer als auch der fortgeschrittenen Schüler unter dem Mantel der Fachschule subsumiert wurden, können manche Entwürfe Jaeger zugeordnet werden. Dies ist teils durch die Schrift *Kunstgläser. Werktreue Schöpfungen aus alter und neuer Zeit*, 1922 von Jaeger gemeinsam mit Georg Fraunberger publiziert, möglich, die später noch in Zusammenhang mit den Arbeiten Hans von Poschingers besprochen werden soll. Zu den belegbaren Entwürfen Jaegers zählen anlässlich der *Weihnachtsausstellung der bayerischen Fachschulen* 1909 in München vorgestellte Gläser in Blütenform, eine Konfektschale<sup>235</sup> und Sektgläser;<sup>236</sup> insbesondere deren harmonische Ergänzung von zarter Linienätzung im Dekor und der darauf abgestimmten Formgebung wird von Karl Lory gelobt: „In dieser Technik war [...] eine Konfektschale ausgestellt, deren fünf Ausbuchtungen durch die feinen Ätzfäden zusammengeschlossen und mit dem Stiel in Verbindung gebracht wurden.“<sup>237</sup> Die gelungene Formgestaltung und das Gespür für die Einheit von Form und Dekor, die sich an diesem Beispiel ablesen lässt, macht deutlich, dass Jaeger ein hervorragender Entwerfer war.

<sup>230</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 31, sowie Schöne-Chotjewitz 2004, S. 66.

<sup>231</sup> BayHStA, MK 41977; Bericht von Richard Berndt über die Besichtigung der Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel vom 14.05.1909, zitiert nach: Schöne-Chotjewitz 1997, S. 47 und S. 96: Anm. 449.

<sup>232</sup> BayHStA, MK 41977; Bericht von Richard Berndt über die Besichtigung der Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel vom 14.05.1909, zitiert nach: Schöne-Chotjewitz 1997, S. 90: Anm. 175.

<sup>233</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 21.

<sup>234</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 2004, S. 68–69.

<sup>235</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 122: Kat. Nr. 10, sowie Jaeger und Fraunberger 1922, S. 285: Abb. Siehe auch Sellner 1992, S. 142–144 und S. 142: Abb. 158–159.

<sup>236</sup> Vgl. Lory 1910, S. 72: Abb. 130.

<sup>237</sup> Lory 1910, S. 75.



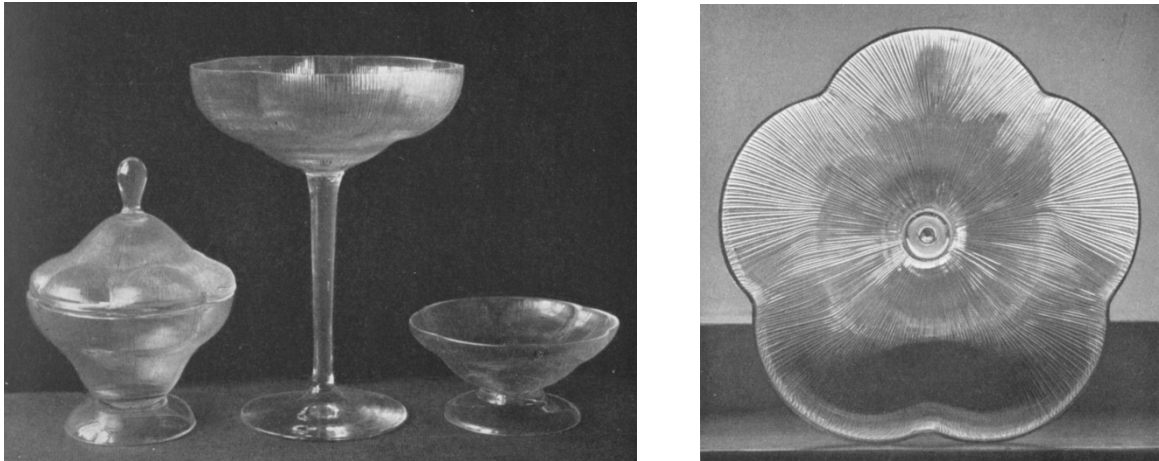


Abb. 204–205: Dose, Konfektschale (mit Blick von oben) und Fußschale in Blütenform mit Linienätzung, Form entworfen von Carl Jaeger, Dekor entwickelt von Bernhard Müller, Glasfachschule Zwiesel, 1909.

Noch ein weiteres Beispiel für einen ebenfalls auf 1909 datierten Formentwurf Jaegers führt Schöne-Chotjewitz mit einer glockenförmigen Fußschale an.<sup>238</sup> Diese Schale mit Sternchenätzung nimmt in ihrer sehr klaren Formensprache die Tendenzen hin zum reinen Formglas vorweg, die erst zu Beginn der zehner Jahre im Werk Else Wenz-Viétors, Carl Rehms, Mauders oder Becks auftraten.<sup>239</sup> Für beide Gläser ist aufgrund der verwendeten Ätzdekore eine Herstellung in Regenhütte zu erwägen, während dadurch ein Zusammenhang mit Theresienthal ausgeschlossen werden könnte. Jaeger beweist aber mit diesen Entwürfen einen Innovationsgeist, den er sicher auch für Theresienthal einbrachte.

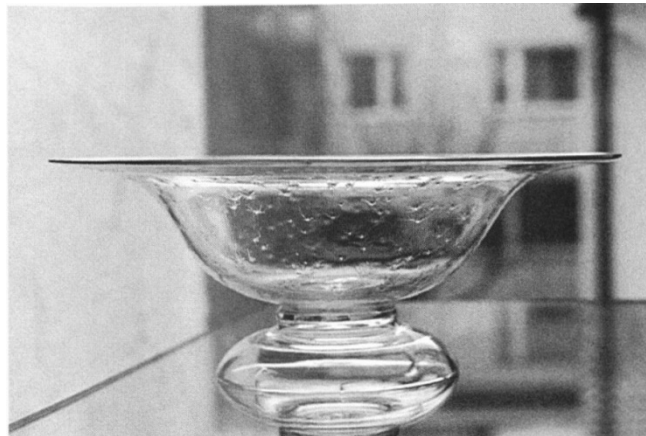


Abb. 206: Fußschale mit Sternchenätzung, Form entworfen von Carl Jaeger, Dekor entwickelt von Bernhard Müller, Glasfachschule Zwiesel, 1909.

Jaegers Entwürfe beschränkten sich allerdings nicht nur auf Malerei- und Formenentwürfe, sondern bezogen, ebenso wie er sämtliche Fachklassen unterrichtete, diverse Bereiche der Glasgestaltung ein. Exemplarisch für die Dekorentwürfe Jägers könnten auf der *Weihnachtsausstellung* von 1910 gravierte Gläser gelten, zu denen Lory vermerkt:

<sup>238</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 123: Kat. Nr. 11, sowie Jaeger und Fraunberger 1922, S. 287: Abb.

<sup>239</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 176–178.

Die hier verwandten Ornamente, denen wir schon im vergangenen Jahre ein besonders feines Verständnis für die Eigenart des Glases nachrühmten, entzückten mich [...] wieder durch die vollendete Stilisierung, der es mit verblüffender Leichtigkeit gelang, die organischen Vorbilder (Blumen, Blätter usw.) zu vollständigen geometrischen Gebilden erstarren zu lassen, zu parabolischen, elliptischen und Kreislinien bzw. -flächen, während gleichzeitig ein verwirrender und doch streng gegliederter Reichtum an solchen Formen die Starrheit in gefällige Anmut auflöst.<sup>240</sup>

Der Autor führt die hier beschriebene Qualität der Dekore auch auf den Einfluss Jaegers zurück, wobei die Bildunterschrift klar konstatiert: „[...] nach Entwürfen von Bruno Mauder, K. Jäger, sowie der Schüler Pech und Pauli.“<sup>241</sup> Da diese Beschreibung sich auf vier Photographien bezieht, könnte die hier festgehaltene Reihenfolge dem Nacheinander der Abbildungen entsprechen. Stilistisch könnte man den Gläsern des ersten Bildes Eigenheiten von Mauders frühen, reich dekorierten Entwürfen zusprechen, während die beiden unteren Abbildungen auf identischen Becherformen mögliche Dekor-gestaltungen durchexerzieren und insofern als Schülerarbeiten – auf einem sehr hohen Niveau – verstanden werden könnten. Die zweite Abbildung (mit der Nummer 195), die dann Jaeger zugeordnet werden könnte, zeigt fünf Glasteller mit floralen Dekoren, die auf einen Blickwinkel hin konzipiert sind und an Blumen in Töpfen oder Vasen erinnern. Während manche der Gravuren nur eine leicht stilisierte Wiedergabe zeigen,<sup>242</sup> weisen der mittlere und insbesondere der rechte Teller interessantere Lösungen auf. Hier wird eine traditionell in Stängel, ansetzende Blätter und oben sitzender Blüte gegliederte Pflanzenform soweit abstrahiert, dass sich ein achsensymmetrisches Geflecht aus gefüllten und leeren Kreisen, Schnecken und anderen geometrischen Figuren vom naturalistischen Grundgedanken emanzipiert. Die unverkennbaren Anleihen an die statischen Muster des Wiener Sezessionismus verschmelzen hier mit einer volkstümlichen Note einerseits und einer spielerischen Leichtigkeit andererseits.

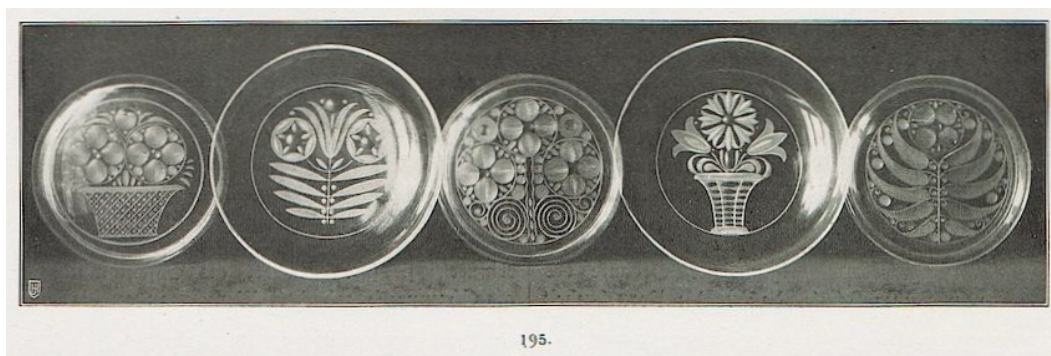


Abb. 207: Gravierte Teller, vermutlich entworfen von Carl Jaeger, Glasfachschule Zwiesel, gezeigt auf der Weihnachtsausstellung 1910.

Des Weiteren sind über Jaegers Publikation zwei weitere gravierte Dekore dokumentiert: zunächst ein Dekor aus frontal dargestellten, unterschiedlich großen Blütenköpfen, die aneinander gesetzt ein engmaschiges Muster ergeben. Dieses legt sich um die Wandung und setzt sich in separierten, senk-

<sup>240</sup> Lory 1911, S. 95.

<sup>241</sup> Lory 1911, S. 91: Abb. 194–197. Es ist unklar, ob hiermit der Lehrer (und nicht Schüler) Anton Pech gemeint sein könnte.

<sup>242</sup> Einen ähnlichen Teller schreibt Sellner Bruno Mauder zu, was gegen die Zuordnung des zweiten Bildes an Jaeger sprechen würde; vgl. Sellner 1992, S. 182–183: Abb. 228.

rechten und spitz zulaufenden Bahnen fort.<sup>243</sup> Aufgrund der von Jaeger selbst gemachten Angabe „Kristallgläser, graviert. Fachschule Zwiesel. Professor Bruno Mauder und C. Jaeger.“<sup>244</sup> ist aber auch in diesem Fall der Anteil Jaegers nicht klar abzugrenzen. Womöglich bezieht sich der Hinweis auf einen Formentwurf von Mauder und einen Dekorentwurf von Jaeger.

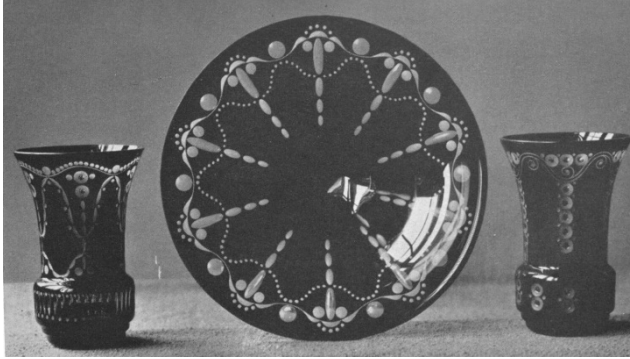
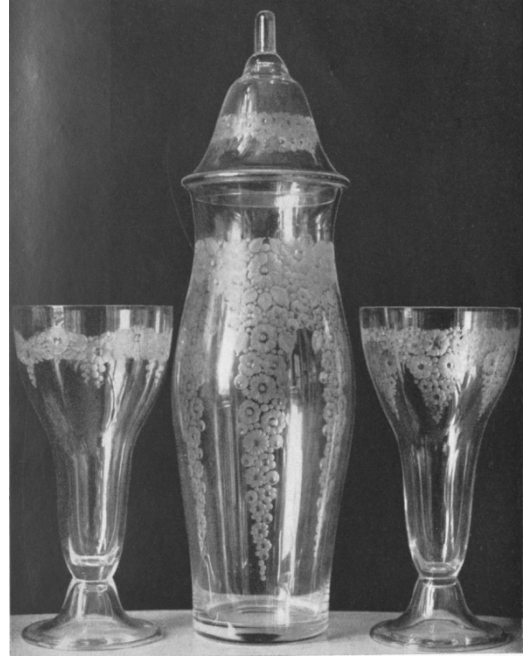


Abb. 208: Rote Überfanggläser mit Gravur, Becher entworfen von Carl Jaeger, Schale entworfen von Bruno Mauder, Glasfachschule Zwiesel, ca. 1910–1915.

Abb. 209: Gravierte Ziergläser, entworfen von Bruno Mauder und Carl Jaeger, Glasfachschule Zwiesel, ca. 1910–1915.



Anders bei einer weiteren Abbildung, die bei Jaeger beschrieben wird als „Schale und Becher, rot überfangen, graviert. Fachschule Zwiesel. Entwurf: Professor Bruno Mauder (Schale) und C. Jäger (Becher).“<sup>245</sup> Die zugehörige Photographie zeigt zwei Gläser neben einem größeren Zierteller, die sämtlich geometrisierende Dekore tragen. Die beiden Becher, die Jaeger – wohl in Form als auch Dekor – zugewiesen werden können, rekurren formal auf den biedermeierlichen Ranftbecher, wobei der gebogene untere Bereich einer zylindrischen Manschette gewichen ist. Zudem wurde auf einen formgebenden Schliff verzichtet und stattdessen auf eine Kombination von rotem Überfangglas mit einer das klare Glas sichtbar machenden, feinen Gravur aus Kreisen, Ovalen und girlandenartigen und wellenförmigen, sich teils schneckenförmig eindrehenden Linien zurückgegriffen. Die Becher wirken ausgereift, klar strukturiert und doch nicht banal und verdeutlichen den hohen Qualifikationsgrad Jaegers. Es kann angenommen werden, dass Jaegers nicht nachweisbare malerische Entwürfe für Theresienthal ähnlichen gestalterischen Kriterien folgten.

Seit einigen Jahren wird immer wieder der Münchener und Entwerfer Maler **Carl Rehm** (1870–1928) in einen Kontext mit Theresienthal gestellt. Carl Franz Seraphin Rehm, dessen Geburtsdatum häufig, aber falsch mit 1890 angegeben wird, war zunächst als Bankkaufmann tätig, bevor er sich als Autodidakt in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts der Malerei zuwandte. Seine Werke, zumeist dekorative Landschaftsbilder, zeigen sich kompositionell und im Kolorit vom Impressionismus und Ju-

<sup>243</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 225.

<sup>244</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 291.

<sup>245</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 292.

gendstil beeinflusst. Er war nach 1900 auch kunstgewerblich tätig, insbesondere im Bereich von Werbegraphik, Porzellan und Glas.<sup>246</sup> Auf der kunstgewerblichen Ausstellung *München 1908* war er sogar mit einem kompletten Raumentwurf vertreten, den Gmelin beschreibt:

Durch besonders vornehmen Geschmack zeichnet sich Karl Rehms Wohn- und Empfangszimmer aus, in welchem alle Einzelheiten – Fußboden, Birnbaummöbel<sup>1)</sup>, hellgrau bezogene Wand, Stuckfries mit Mosaikmarken – an dem einschmeichelnden Gesamteindruck ihren Anteil haben. [...] <sup>1)</sup> Die Scheiben des Glasschranks sind mit vergoldeten Ätzungen, die Holzflächen mit Elfenbeineinlagen geschmückt.<sup>247</sup>

Die elegant, aber dennoch entspannt wirkende Raumeinrichtung, die farblich in Gelb- und Goldtönen kombiniert mit schwarzen, grauen und weißen Elementen gehalten ist,<sup>248</sup> mit klaren Linien und zurückhaltenden, geometrischen Dekorationen verdeutlicht, dass Rehm den sachlichen Tendenzen im Kunstgewerbe nahestand. Die Ausführung der Möbel, Lampen, Teppiche und der Wandbespannung besorgten laut Abbildungsbezeichnung die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk.<sup>249</sup>



Abb. 210: Wohn- und Empfangsraum, entworfen von Carl Rehm, ausgeführt u. a. von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, gezeigt auf der Ausstellung *München 1908*.

Von Rehm sind ebenso zahlreiche Porzellanentwürfe für die Firma Lorenz Hutschenreuther in Selb belegt, die wiederum mit einer speziellen Marke Rehms gekennzeichnet sind. Ein Beispiel, das in der

<sup>246</sup> Vgl. Ludwig et al. 1982, Bd. 3, S. 342 und Hartmann 1997, S. 771.

<sup>247</sup> Gmelin 1908, Nr. 12, S. 357.

<sup>248</sup> Vgl. Gmelin 1908, Nr. 11, S. 344: Abb. 583. Hier werden die Möbel anders beschrieben als im Text Gmelins, nämlich: „Birnbaumholz mit Ebenholzintarsien; Boden: Pyrofugant, gelb mit schwarzweißer Bordure.“

<sup>249</sup> Vgl. Gmelin 1908, Nr. 11, S. 344: Abb. 583.



Sammlung Buse aufbewahrt wird, ist eine weiß lasierte Vase mit goldenem Dekor,<sup>250</sup> dessen Linearität stilistisch dem eben besprochenen Raumausstattungskonzept nahe steht. Insbesondere die Neigung zu bänderartigen Umrandungen und weiten Kassettenfeldern und die unaufgeregte Zurückgenommenheit, die Dekor und Form eint, zeigen, dass Rehm einen grundsätzlichen Gestaltungsgedanken in verschiedenste Materialien zu übersetzen suchte.



Abb. 211–212: Porzellanschale mit Golddekor (und Bodenstempel), entworfen von Carl Rehm, hergestellt von Hutschenreuther, Sammlung Buse.



Die Beschäftigung Rehms mit den angewandten Künsten ist sicherlich auch auf seine Ehefrau Else Wenz-Viëtor (1882–1973) zurückzuführen, die als Kinderbuchillustratorin in den zwanziger und dreißiger Jahren erfolgreich war und Entwürfe für Möbel, Porzellan und Glas lieferte.<sup>251</sup> Wenz-Viëtor besuchte ab 1901 die Kunstgewerbeschule in München; nach einem gewonnenen Plakatwettbewerb war sie um 1903 als freischaffende Entwerferin tätig. Während der Ehe mit Carl Rehm, die wahrscheinlich um 1900 geschlossen wurde, nannte sich die Künstlerin wahlweise Rehm oder kombiniert mit ihrem Geburtsnamen Rehm-Viëtor.<sup>252</sup> Nach der Scheidung von Rehm heiratete sie 1913 den Architekten Paul Wenz, dessen Namen sie annahm. Ab 1907 schloss sie sich den Deutschen Werkstätten an, für die sie bis in die dreißiger Jahre tätig war.<sup>253</sup> Ab 1912 ist für Wenz-Viëtor die intensive Beschäftigung mit dem Medium Glas belegt. Auch Pazaurek bespricht Rehms Entwürfe in direkter Korrelation zu den Gläsern seiner Ehefrau, sowie Wolfgang und Herthe von Wersins, deren farbige Stücke er ausdrücklich lobt: „In der Farbe finden sich dagegen manche zarten Wirkungen [...]“.<sup>254</sup> In diese Gruppe Münchener Entwerfer bezieht Pazaurek Jean Beck ein und erwähnt, dass dieser seine Entwürfe ebenfalls meist in Zwiesel und Umgebung herstellen ließ.<sup>255</sup> Es wird hier also impliziert, dass auch Rehm mit den Glashütten des Bayerischen Waldes zusammenarbeitete.

<sup>250</sup> Information und Photographie wurden von Stephan Buse freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Neben der hier besprochenen Schale befindet sich ein weiteres, formal sehr ähnliches Objekt in der Sammlung Buse, das mit einem farbigen, zackenartigen Dekor verziert ist. Dem Boden dieser Schale wurden drei Stempel aufgesetzt, nämlich von Hutschenreuther als Hersteller, von Rehm als Formentwerfer und von Sophie Wencke-Meinken (1874–1963), die als Malerin der Künstlerkolonie in Worpswede angehörte und ab Mitte der zehner Jahre Vorlagen an Hutschenreuther lieferte. Da die hier besprochene Schale aber lediglich die Signets von Hutschenreuther und Rehm trägt, ist davon auszugehen, dass Rehm sowohl für Form als auch Dekor verantwortlich zeichnete.

<sup>251</sup> Vgl. Ludwig et al. 1993, Bd. 6, S. 469.

<sup>252</sup> Vgl. z. B. Lory 1913, S. 50.

<sup>253</sup> Vgl. für den gesamten Absatz Arnold 1993, S. 434.

<sup>254</sup> Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 20.

<sup>255</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 20.

Bereits auf der Brüsseler Weltausstellung 1910 wurden Gläser Rehms ausgestellt, die allerdings aufgrund der in der Quelle formulierten Unklarheiten entweder Theresienthal, damals vertreten durch Eduard Rau, oder aber der Poschingerhütte in Oberzwieselau zugeschrieben werden können. Der Berichterstatter Eduard Berdel beschreibt zunächst die gemeinsame Vitrine:

Daneben fallen in der Münchener Vitrine prächtige Kunstgläser ins Auge, sie sich nach dem Katalog auf Lehmann-Cosmus, Atelier für Glasmalerei in München, Glasfabrik Benedikt von Poschinger in Oberzwieselau und Eduard Rau, Theresient[h]aler Kristallglasfabriksniederlage verteilen. In der Vitrine selbst können nur die Gläser der letzteren genauer unterschieden werden, da die Etikettierung anscheinend eine mangelhafte ist.

Wir sehen hier Kunstgläser nach Entwürfen von Karl Rehm in München. Meist handelt es sich um Kristallglas mit geätzten und vergoldeten Medaillons und Verzierungen, sowie auch mit Dekoren in Relief-Gold, das ganz besonders von dem modernen Geschmack bevorzugt zu werden scheint. Auch farbige Stücke finden sich unter der Kollektion, versehen mit einem Messingband, in welches Ornamente eingestanz sind, was eine sehr eigenartige Wirkung hervorruft.

Sehr schöne Emailmalereien auf Glas sind ebenfalls vertreten, es ist nur zweifelhaft, welcher der 3 Firmen dieselben zuzuschreiben sind. Im ganzen sind die Glaswaren sehr einfach und edel in der Form und zeugen von gewähltem, modernem Geschmack.<sup>256</sup>

Während die zuletzt beschriebenen Emailmalereien wohl der erstgenannten Münchener Raffinerie Lehman-Cosmus zugeschrieben werden können, die bei der *Bayerischen Gewerbeschau* 1912 ebenfalls bemalte Gläser ausstellte,<sup>257</sup> ist der Bezugsrahmen für die Gläser von Rehm schwieriger zu definieren. Da vor der Beschreibung der Gläser im zweiten Absatz zuletzt erwähnt wird, dass nur Theresienthaler Gläser identifizierbar waren, ist es anzunehmen, dass die folgende Passage sich auch auf deren Produkte bezieht. Zudem ist bislang keine Verbindung zwischen Oberzwieselau und Rehm bekannt.<sup>258</sup> Es ist also wahrscheinlich, dass diese Quelle den ersten Beleg für eine Zusammenarbeit von Rehm und Theresienthal darstellt. Ob bei der Vermittlung zwischen Entwerfer und Glashütte die hier Theresienthal vertretende Niederlage von Eduard Rau eine Rolle spielte, wäre ebenfalls zu erwägen. Berdels Beschreibung von Kristallgläsern, also klaren Gläsern mit goldenen Medaillons passt sehr gut zu den Dekoren, die Rehm bei der Gestaltung des 1908 gezeigten Empfangsraumes integrierte. Insbesondere die goldverzierten Ätzungen auf den ebenfalls klaren Türen des Glasschranks schlagen eine Brücke zu den beschriebenen Kunstgläsern. Die zweite Gruppe an Gläsern, farbige Gläser mit einem gestanzten Messingband, dagegen lässt sich weniger leicht dem Werk Rehms zuordnen. Farbige Gläser Rehms sind zwar, wie gleich zu zeigen sein wird, ebenfalls belegt, aber dazu zählen keine Kombinationen mit Metallmontierungen oder -bändern; auch für Theresienthal wären solche Gläser ungewöhnlich. Insofern wäre es eine denkbare Alternative, diese Gläser als Produkte der Oberzwieselauer Glashütte anzusehen.

Rehm engagierte sich ebenfalls im Deutschen Werkbund und beteiligte sich mit Gläsern an der Kölner Ausstellung von 1914.<sup>259</sup> Zu dieser Ausstellung, die wegen des Kriegsausbruchs vorzeitig beendet

<sup>256</sup> Berdel 1910, Nr. 42, S. 629. Die hier eingefügten Absätze entsprechen der Darstellung in der Originalquelle.

<sup>257</sup> Vgl. Lory 1913, S. 51 und S. 54: Abb. 133.

<sup>258</sup> Vgl. die Aufzählung der mit Oberzwieselau kooperierenden Künstler in: Riemann 2010 D, S. 268.

<sup>259</sup> Vgl. N. N. 1981 [1914, Ausst. Köln], S. 127.

wurde, war eine Gedenkschrift mit ausführlicher Bilddokumentation geplant. Allerdings wurden die dafür verantwortlichen Mitglieder des Werkbundes so kurzfristig zum Militärdienst einberufen, dass keine Zeit blieb, die Ausstellungsräume systematisch zu photographieren. In der erst 1915 erschienenen und von Peter Jessen betreuten Schrift *Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung Köln 1914* ist deshalb kaum offizielles Bildmaterial integriert, sondern mehrheitlich Photographien, die von Besuchern für eigene Zwecke gemacht und Jessen später zur Verfügung gestellt wurde.<sup>260</sup> Zu diesen gehört auch eine Schwarzweißabbildung einer Glaspräsentation, unter der Jessen vermerkt: „Haupthalle. Franz Steigerwalds Neffe München. Kunstgläser. Entwürfe von Carl Rehm. München.“<sup>261</sup> In einer breiten Vitrine ist eine große Anzahl gleichartiger Ziergläser zu sehen, insbesondere weite Schalen, hohe Vasen, sowie kleinere Schälchen und Dosen. Die Objekte sind mehrheitlich aus transparentem Farbglas in unterschiedlichen Tönen gefertigt, nur auf der rechten Seite sieht man Klarglas. Die Formen sind sachlich gestaltet und bestehen häufig aus zwei Teilen, also einem Gefäßkörper und einem offenen Fuß. Ebenfalls typisch sind die weiche, organische Gestaltung und die ausgestülpten Ränder. Dekore sind nur spärlich zu finden; manchmal werden warm aufgelegte Radlbänder und Bänder oder großteilige, medaillonartige – wohl analog zu Rehms früheren Entwürfen goldfarbene – Ornamente eingesetzt.



Abb. 213: Ziergläser, entworfen von Carl Rehm, Steigerwald's Neffe  
gezeigt auf der Werkbundaustellung Köln 1914.

Großformatigere Abbildungen von Ziergläsern, die formal den bei der Werkbundaustellung ausgestellten Objekten weitgehend entsprechen und dort ebenfalls Rehm und Steigerwald's Neffe zugeschrieben werden, sind in einer Ausgabe der Zeitschrift *Kunst und Handwerk* von 1918 ohne weitere

<sup>260</sup> Vgl. Jessen 1915, S. 1, sowie Campbell 1981, S. 104, insb. Anm. 1.

<sup>261</sup> Jessen 1915, S. 94.

Beschreibung abgebildet.<sup>262</sup> Fünf der acht gezeigten Gläser sind aus Klarglas geformt und kombinieren dieses mit farbigen, umlaufenden Fadenauflagen. Teilweise sind seitlich auch henkelartige, teils doppelt gebogene Bänder angesetzt; überhaupt finden am Ofen aufgelegte Elemente, wie schneckenartig eingedrehte Füßchen, Hohlkugeln im Schaft oder Radlbänder, eine verstärkte, aber beim jeweiligen Objekt sparsam eingesetzte Verwendung. Die sachliche Form wird durch die Hinzufügungen eher unterstützt als überdeckt.



Abb. 214–216: Ziergläser,  
entworfen von Carl Rehm,  
Steigerwald's Neffe, 1918.

Teils identische, teils weitere Gläser Rehms, unter Angabe gleicher Provenienz, wurden im selben Jahr als Photographien im *Jahrbuch der Münchner Kunst* publiziert.<sup>263</sup> Zu den bisher getätigten Aussagen, lässt sich nun noch die Feststellung hinzufügen, dass eine weitere Gruppe von Gläsern einen breiten Schälsschliff kombiniert mit Einschnürungen der Form aufweist. Beide Gruppen von Gläsern zeigen deutlichen Anklänge nicht nur an die Gläser der für die Deutschen Werkstätten arbeitenden Künstler Wersin und Wenz-Viëtor, sondern auch an die Werke Jean Becks und Bruno Mauders. Rehm ist entsprechend nicht unbedingt als originär zu bezeichnen, zeigt aber ein gutes Gespür für aktuelle und wegweisende Gestaltungsmöglichkeiten.



Abb. 217: Ziergläser mit Schälsschliff, entworfen von Carl Rehm, Steigerwald's Neffe, 1918.

<sup>262</sup> N. N. 1918 [Abbildungen Rehm KH].

<sup>263</sup> N. N. 1918 [Abbildungen Rehm JM].



Zurückkommend auf die Überlegung, in welchem Verhältnis Rehm und Theresienthal standen, finden sich in den genannten Quellen keine anderen Hinweise. Noch immer stehen die nicht völlig gesicherten Aussagen Berdels im Zusammenhang mit den 1910 in Brüssel gezeigten Stücken alleine. Es wird danach zwar durchgehend Steigerwald's Neffe als auftraggebende Firma angegeben, jedoch ist darüber noch keine Aussage getroffen, in welcher Glashütte die ausgestellten Gläser hergestellt wurden. Belegt ist für Steigerwald's Neffe eine immer wieder aufgenommene Zusammenarbeit mit der Regenhütte, wohl aufgrund der ursprünglichen, familiären Verflechtungen.<sup>264</sup> Dies muss aber einen Kontakt mit Theresienthal nicht ausschließen.<sup>265</sup> Mit Blick auf Formgebung und Gestaltungsmethoden Rehms Gläser, die mit einer eigenen Ätzmarke mit dem Namen des Künstlers gekennzeichnet sind,<sup>266</sup> lässt sich eine nahe Verwandtschaft mit farbigen Zierobjekten, die aufgrund einer weiteren Ätzmarke Theresienthal zugeordnet werden können, konstatieren. Beide Marken finden sich allerdings nie auf einem Glas. Ebenfalls korrelieren die verwendeten venezianischen Auflagen mit dem Werk Hans von Poschingers, ebenso wie es dekorative Parallelen gibt, wobei diese Aspekte an späterer Stelle noch besprochen werden. Hier spielen diese Koinzidenzen nur insofern eine Rolle, als sowohl die Massefarben als auch die Techniken, die Rehms Gläser aufweisen, in Theresienthal zeitgleich gepflegt wurden. Den entscheidenden Hinweis für die Kollaboration Theresienthals mit Rehm konnte Xenia Riemann liefern: In einem Inventarbuch der Neuen Sammlung in München wird Theresienthal als Herstellungsort von Ziergläsern benannt, die mit Rehms Ätzmarke gekennzeichnet sind.<sup>267</sup> Darunter befindet sich auch eine kobaltblaue Fußschale Rehms, die den in der Theresienthaler Preisliste von ca. 1915–1918 aufgeführten Gläsern formal sehr ähnelt.<sup>268</sup>



Abb. 218: Ätzmarke  
von Carl Rehm.



Abb. 219: Kobaltblaue Fußschale, entworfen von Carl Rehm, Theresienthal, um 1915,  
Neue Sammlung München.

<sup>264</sup> Vgl. z. B. Kat. Ausst. München 1976, S. 449.

<sup>265</sup> Es kann nicht von beständigen, sich gegenseitig ausschließenden Bündnissen zwischen Entwerfer, Verleger und Glashütte ausgegangen werden. Die Verbindungen überkreuzten sich speziell für den Münchener und Zwieseler Raum stark, so waren Bruno Mauder und Jean Beck – trotz der Feindseligkeiten untereinander – beide für die Regenhütte tätig; vgl. Sellner 1992, S. 173–174 und S. 186–190, sowie Riemann 2010 A, S. 222. Beck wiederum lieferte zeitgleich an Regenhütte und Frauenau, vgl. Riemann 2010 C, S. 264. Mauder entwarf aber auch zeitgleich mit Rehm Gläser für Steigerwald's Neffe, wie in einer Annonce deutlich wird: „Kunstgläser usw. nach Entwürfen von Carl Rehm, München, und Professor Bruno Mauder, Zwiesel.“ N N. 1918 [Annonce Steigerwald's Neffe].

<sup>266</sup> Vgl. Buse 2012, S. 14, sowie Buse: *Kobaltblaue und andersfarbige Gefäße aus Theresienthal um 1915–1920*, a. a. O.

<sup>267</sup> Vgl. Buse 2012, S. 13–14; Buse bezieht sich hier auf einen Hinweis von Xenia Riemann von der Neuen Sammlung, Design in der Pinakothek der Moderne, München.

<sup>268</sup> Vgl. Riemann, Xenia: *Über Jean Beck. 4. Glas und Jean Beck - die Sprache des Materials*, in: Online-Katalog zur Ausstellung *Jean Beck* im Glasmuseum Frauenau 2010, <http://www.jean-beck.de/ueber-jean-beck/materialsprache.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

Ziergläser mit der Marke Rehms lassen sich auch in der im Katalog aufgeführten Glasfarbe Violett nachweisen, u. a. auch mit goldenen Dekoren.<sup>269</sup> In einer Auktion von 2012 wurde eine violette, aus zwei Teilen zusammengesetzte Fußschale mit Rehms Marke angeboten,<sup>270</sup> bei der am Innenrand des Oberteils und am Rand der kannelierten Bodenplatte friesartige Dekorbänder aufgemalt sind, wahrscheinlich ebenfalls vergoldete Ätzdekore. Das denkbar schlichte Ornament zeigt längs aneinander gereihte Rechtecke, deren Zentrum jeweils mit einer kurzen waagrechten Linie markiert ist. Das eckig-lineare Dekor korreliert hervorragend zu der leicht kantigen Form des Schalenoberteils. Die Schale wurde auf die zwanziger Jahre datiert, könnte aber schon früher entstanden sein.



Abb. 220: Violette Fußschale mit Golddekor, entworfen von Carl Rehms, vermutlich Theresienthal, ca. 1915–1925, in einer Auktion 2012.

Auch die Sammlung Buse beherbergt ähnliche Stücke, u. a. eine ebenfalls formal schlichte, leicht ausgestellte Vase mit einem ähnlichen Dekor.<sup>271</sup> Ein Band aus Rechtecken, hier ohne Füllung, zieht sich entlang der oberen Wandung, während der Gefäßkörper von insgesamt drei ovalen Medaillons geschmückt ist, die sich aus Linien und Kreisen, mittig auch aus vierpassartigen Elementen zusammensetzen. Es lassen sich zwar ähnliche violette Gläser mit friesartigen, goldenen Ornamenten aus Theresienthal nachweisen, diese unterscheiden sich aber maßgeblich von Rehms Form- und Dekor-entwürfen. Einerseits sind Rehms Formen weitaus klarer und wirken durch die Beschränkung auf eine eindeutige, klare Außenkontur auch ein Stück moderner und eleganter als die Entwürfe Theresienthals. Andererseits beziehen sich Rehms Dekore weniger stark auf etwaige Vorbilder, sondern entwickeln eine besondere Eigenständigkeit. Die spezielle Dekorauffassung Rehms mit linearen, Kassettierungen und Medaillons variierenden Ornamenten wurde schon in anderen Bereichen, wie der besprochenen Raumausstattung und den Porzellanentwürfen, offenbar. Aufgelegt auf dem violetten, gerade

<sup>269</sup> Die Kombination von violetterm Glas und goldenem, hier orientalisierendem Dekor war schon zuvor beliebt, wie etwa von Friedrich Pietsch, Betreiber einer Glasraffinerie in Steinschönau; vgl. Tiedt 1906 B, Nr. 42, S. 1376.

<sup>270</sup> Vgl. Kat. Aukt. München 2012, S. 158, Nr. 416, siehe auch [http://catalog.quittenbaum.de/eng\\_lotnumber\\_105A416](http://catalog.quittenbaum.de/eng_lotnumber_105A416), aufgerufen am 16.10.2014. Im Februar 2014 wurde die gleiche (wahrscheinlich dieselbe) Schale im Online-Auktionshaus Ebay versteigert; vgl. <http://www.ebay.de/itm/Ausgefallene-VASE-SCHALE-Carl-Rehm-Muenchen-1920-Theresienthal-Art-Deco-/201035055320>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>271</sup> Vgl. Buse: *Kobaltblaue und andersfarbige Gefäße aus Theresienthal um 1915–1920*, a. a. O.

noch transparenten Glas entsteht ein Dialog zwischen der glänzenden, weichen Oberfläche der Vase und den sparsam, dabei aber überlegt eingesetzten goldenen Dekoren, wodurch das Spiel mit leeren und gefüllten Elementen, mit offenem und begrenztem Raum erst seine volle Bedeutungstiefe erlangen kann.



Abb. 221: Drei violette Gläser, entworfen von Carl Rehm, vermutlich Theresienthal, ca. 1915–1925, Sammlung Buse.

Während Buse davon ausgeht, dass die Zusammenarbeit zwischen Rehm und Theresienthal über den Glasverleger Steigerwald's Neffe lief,<sup>272</sup> kann angesichts der Feststellungen Berdels, der Rehm in einen direkten Kontext mit Theresienthal – möglicherweise über die Vermittlung des eng an die Fabrik gebundenen Glashandels Eduard Rau – setzte, nicht ausgeschlossen werden, dass Rehm unter steter Verwendung seiner eigenen Marke mit mehreren Verlegern und Hütten in unterschiedlichen Konstellationen zusammenarbeitete. Möglicherweise setzte die Zusammenarbeit mit Theresienthal auch vor Rehms Kooperation mit Steigerwald's Neffe als Vertriebspartner ein.

### 8.3.3. Modernes Design aus Theresienthal

Für die Theresienthaler Produktion ab etwa 1915 ist zunehmend eine forcierte Abgrenzung zwischen den Bereichen Gebrauchsglas und Zierglas zu konstatieren, das nun – anders als während der Jugendstilzeit – eine höhere Wertschätzung erfährt. Mauder analysiert 1928 die Produktion und Eigenheiten der Glashütte:

Theresienthal sucht heute noch wie früher die edle Glasmachertechnik besonders zu pflegen, nicht mehr die derbe, kräftige Art ist heute üblich. Neue Wege wurden beschritten durch Bevorzugung eines hauchdünnen Glases, das zu edelsten Formen gestaltet wurde. Diese Gläser führen den Namen Strohläser. Aber auch sonstige Luxus- und Kunstgläser, besonders in farbiger Glasmasse, sind jetzt noch wie früher ihr besonderes Arbeitsgebiet.<sup>273</sup>

Damit spricht Mauder drei Aspekte an; zunächst die handwerklichen Techniken, die in Theresienthal traditionell verwandt wurden. Dazu zählen nicht nur die Kunst, Glas dünn einzublasen, sondern auch venezianische Techniken, wie Fadenglas und Auflagen; bei Letzteren ist ein verändertes Bewusstsein

<sup>272</sup> Vgl. Buse 2012, S. 13–14.

<sup>273</sup> Mauder 1928 B, S. 595.

in deren Einsatz augenfällig. Die Auflagen wurden nicht länger genutzt, um die Form zu verzieren, sondern um sie genauer zu definieren. Ofentechniken in allen Varianten waren dabei dem Zierglas vorbehalten, dessen weiteres Charakteristikum Mauder in der Farbigkeit nennt. Damit waren sicherlich kobaltblaue, dunkelgrüne und violette Gläser gemeint, wie sie in der Preisliste von ca. 1915–1918 angeboten wurden, möglicherweise auch bereits die Farbtöne Topas, Rosalin, Hell- und Smaragdgrün aus der Preisliste von ca. 1925–1930. Zudem ist für 1910 nachzuweisen, dass über die Kooperation mit der ortsansässigen Glasfachschule, insbesondere mit den Lehrern Jaeger und Müller, lüstrierte Gläser, wenn nicht in Theresienthal hergestellt, dann von Theresienthal vertrieben wurden. Mit der Konzentration auf die Farbe ging auch ein weitgehender Verzicht auf Dekorationen und entsprechend eine größere Bedeutung der reinen Form einher.

Im Bereich des Gebrauchsglases sind dünnwandig eingeblasene Kelche kennzeichnend, vor allem das Strohglas, die nach Mauder dritte Eigenart. Obwohl Stroh- und Musselglas gemeinhin als besonders typisch für die Entwürfe Hans von Poschingers bewertet wird, wurde es in Theresienthal schon früher, zum ersten Mal im Register der ältesten Preisliste von ca. 1838–1840 angeboten.<sup>274</sup> Es erfuhr allerdings erst in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts eine erhöhte Nachfrage.

Es wurden weiterhin sämtliche kalte Veredelungstechniken ausgeführt. Wie die Preislisten ab etwa 1925 zeigen, wurden Ziergläser mit geometrisierenden oder kantigen Schliffen angeboten; ebenso sind bemalte Gläser nachweisbar. Das ab den dreißiger Jahren wieder gehäufte Auftreten der Emailmalerei in schlichten oder linearen Dekoren lässt sich auch auf die relative Preisgünstigkeit der Malerei gegenüber den Schliff- oder Schnitverfahren zurückführen. Die Technik der Gravur dagegen wurde in erster Linie für das Gebrauchsglas eingesetzt, häufig als feine, kleinteilige Dekore mit Blumen- oder Sternchenmuster. Zum ersten Mal fand in Theresienthal das Ätzverfahren Anwendung und wurde insbesondere für die goldverzierten Mundränder von Kelchgläsern einbezogen, wie Mauder weiterhin analysiert:

Der Schliff, die Gravur und die Malerei fanden noch ausgedehnte Anwendung; eine weitere Dekorationsart wurde neu eingeführt, und zwar die Ätzung. In dieser Technik wurde in Theresienthal sehr vielseitig gearbeitet, namentlich für Amerika wurden solch dekorierte Gebrauchsgläser in reicher Ätzung und Vergoldung hergestellt. Die Ätzung als schmückende Kante hat sich besonders für die guten Gebrauchsgläser bewährt und fand auch als dekorativer Schmuck großen Anklang.<sup>275</sup>

Mauders Ausführungen zeigen auch, dass der Export eine zunehmend relevante Rolle für Theresienthal spielte. Zu Beginn der zwanziger Jahre lieferte man Glas in die ganze Welt, u. a. in die Metropolen Europas, wie London, Mailand, Athen, Madrid, Barcelona. Ebenso wurde Glas nach Amerika oder

<sup>274</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840, Register, o. S., zitiert nach: Buse 2008, S. 65.

<sup>275</sup> Mauder 1928 B, S. 595. Die geätzte und vergoldete Kante ist bis heute in den Produkten Theresienthals gegenwärtig; fabriintern wird diese Goldätzkante *Mintonborte* (teils sogar in einer verschliffenen Version *Mintonborde*) genannt, offenbar in Anlehnung an die englische Porzellanmanufaktur Minton & Co. in Stoke upon Trent, die bereits 1851 und 1862 in London und 1867 in Paris ausstellte und dadurch offenbar auch in Bayern bekannt war, siehe z. B. Hamm 1867, S. 24, S. 95 und S. 267. Man bezog sich dabei wohl auf die im antikisierenden und orientalisierenden Stil ornamentierten Entwürfe, möglicherweise auch ganz konkret auf „Vergoldung auf angeätztem Grunde“, wie sie beispielsweise auf Vasen und Teeservicen Mintons auf der Wiener Weltausstellung 1873 zu sehen war; Cohausen und Poschinger 1874, S. 437. Siehe auch Kat. Mus. Berlin 1973, Kat. Nr. 177.

auch nach Alexandria in Ägypten oder Johannesburg im heutigen Südafrika exportiert.<sup>276</sup> Die Geschäfte in den Vereinigten Staaten waren besonders wichtig für das Überleben der Glashütte,<sup>277</sup> wie Unterlagen im Archiv der Familie Gangkofner belegen können. Für Nordamerika ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts, spätestens ab 1911 eine Kooperation Theresienthals mit der Firma Graham and Zenger, Inc. Importers of Fine China and Glass in der Fifth Avenue in New York belegt.<sup>278</sup> Dabei wurde Graham and Zenger noch von Erwin C. Banck der exklusive Vertrieb bestimmter Serien Theresienthals, wie *Mary Antoinette*, *Laurel*, 1674, aber auch *Bremen*, *Hannover* und *Dresden* zugesichert.<sup>279</sup> Ebenfalls speziell für die Firma entwickelte Formen und Dekore lassen sich im Dekor-Musterbuch der Glashütte nachweisen. Regelmäßige Lieferungen wurden nach New York geschickt, bis Ende des Jahres 1922 Theresienthal die Kooperation aufkündigte,<sup>280</sup> was wohl in direktem Zusammenhang mit der Übernahme der Brüder Egon und Hans von Poschinger zu sehen ist.

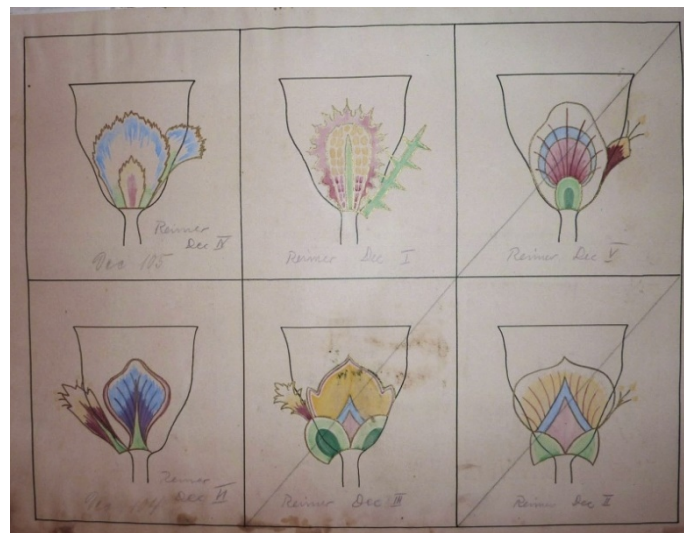


Abb. 222: Dekore für Reimer aus dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch.

Im selben Jahr hatte Egon von Poschinger schriftlichen Kontakt zu Fred C. Reimer Co., Inc.; Importers, China, Glass and Art Goods, ebenfalls mit Sitz in der Fifth Avenue, aufgenommen. Im Januar 1923 besuchten Mitarbeiter der amerikanischen Firma Theresienthal, woraufhin diese die Vertretung aufnahm. Wie in der Korrespondenz betont wird, sollten sie bei den Geschäften in den USA und Kanada nicht als Agenten, sondern als Repräsentanten agieren.<sup>281</sup> In dem Theresienthaler Dekor-Musterbuch ist ein eingeklebttes Blatt zu sehen, das sechs verschiedenen Dekore abbildet, jeweils mit der Notiz „Reimer Dec. I“ bis „Dec. VI“. Die floralen, die Kupa umschließenden Dekore entsprechen den bereits ausführlich besprochenen Theresienthaler Gläsern des Jugendstils, bei denen die Kupa den Blütenkelch repräsentiert. Es ist bemerkenswert, dass diese Art der Dekoration zumindest in Amerika zu Beginn der zwanziger Jahre noch auf Nachfrage stieß, während sich in Europa bereits das

<sup>276</sup> Vgl. BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 13; Kontokorrentbuch, 1922–1927.

<sup>277</sup> Vgl. auch Howe, H. J.: *Theresienthal fine Glass suggested by H. J. Howe, Syracuse, New York: Sugestions for Decorating My Lady's Table*, New York um 1910, zitiert nach: Buse: *Die Geschichte der Glasfabrik Theresienthal*, a. a. O.

<sup>278</sup> Vgl. BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 45; Journal (Warenausgang), 1911–1933, z. B. S.1: Ausgang am 28.12.1911, S. 772: Erste Lieferung nach dem Ersten Weltkrieg am 12.06.1920 oder S. 903: am 16.05.1922.

<sup>279</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an Fred C. Reimer Co., Inc. vom 07.07.1922.

<sup>280</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an Fred C. Reimer Co., Inc. vom 07.07.1922.

<sup>281</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an Fred C. Reimer Co., Inc. vom 07.07.1922.



reine Formglas etablierte. Ein undatiertes Lieferschein listet weitere Trinksätze auf, die an Reimer versandt wurden, nämlich *Pisa*, *Como*, *Roman*, *Riva*, *Ravenna*, *Milano*, *Verona*, *Garda*, *Palermo*, *Adria*, *Sorrento I* und *II*, *Urbis*, *Ruga*, oder *Padua*.<sup>282</sup> 1926 ließ sich Ferdinand Schmidt aus Des Moines in Iowa, offenbar ein Partner von Reimer, das Design des zuvor erwähnten Service *Garda* für die nächsten sieben Jahre in den USA patentieren.<sup>283</sup> Noch 1929 warb Reimer in einer Annonce unter der Überschrift *Theresienthal Fine Crystal* für das Glas und betonte, dass das Patent noch immer gültig sei.<sup>284</sup> Das Modell mit leicht ausgestellter und spiralförmig optischer Kupa, kombiniert mit einem sich anschließenden Nodus am Stängel, scheint in den USA sehr erfolgreich gewesen zu sein, da im einschlägigen Handel bis heute einzelne Gläser angeboten werden; auffällig ist dabei die Kombination einer farbigen Kupa in diversen Farbstellungen, etwa Hellrosa, Kobaltblau, Grün oder Amethyst, mit einem klaren Stängel. *Garda* ist zudem in komplett klarer Ausführung oder mit zart irisierter Kupa nachweisbar.<sup>285</sup> Der Satz, der in diversen Teilen, neben Kelchgläsern auch als Becher, Teller und Schälchen ausgeführt wurde, war dauerhaft Bestandteil des Theresienthaler Programms, da sich noch in der Preisliste von ca. 1945–1949 der Trinksatz nachweisen lässt; geliefert wurde direkt an Juan Korth in Buenos Aires, Argentinien.<sup>286</sup> Da Theresienthal das Service auch selbst vertrieb, ist es nicht wahrscheinlich, dass Ferdinand Schmidt für den Entwurf verantwortlich zeichnen könnte. Ab Ende der vierziger Jahre wurde Theresienthal in den USA offenbar ausschließlich von F. Schmidt & Company, jetzt angesiedelt in Stamford, Connecticut vertreten.<sup>287</sup> Die erhaltenen Korrespondenzen, ebenso wie das Entwickeln von speziellen Linien für den amerikanischen Markt verdeutlichen die Relevanz, die dem Export in die USA damals zu kam.

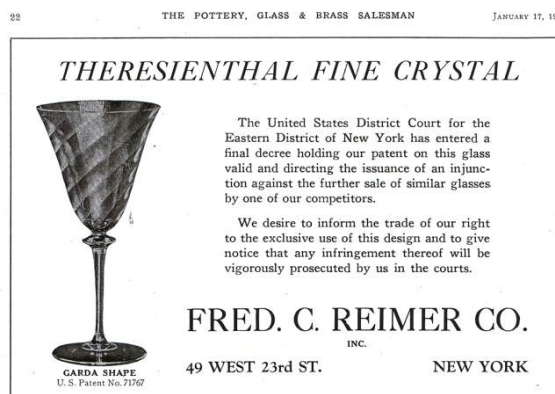
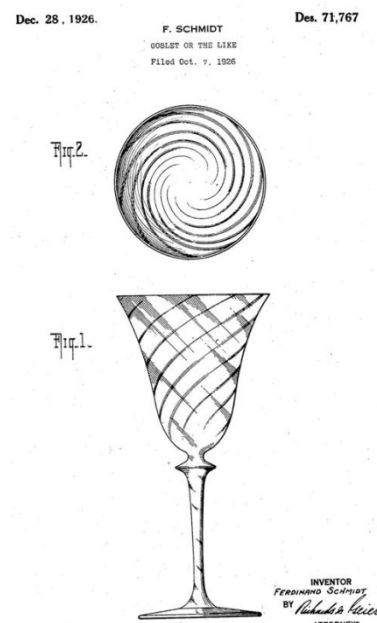


Abb. 223: Annonce von Fred C. Reimer in der Zeitschrift *The Pottery, Glass & Brass Salesman*, 1929.

Abb. 224: Zeichnung des Weinkelchs *Garda* von Ferdinand Schmidt, Unterlagen des United States Patent Office, 1926.



<sup>282</sup> Vgl. ATG; Lieferschein an Fred C. Reimer ohne Datum, vermutlich 1923.

<sup>283</sup> Vgl. Unterlagen des United States Patent Office vom 28.12.1926, zitiert nach: <http://chataboutdg.com/gallery/img12246.search.htm>, eingestellt von David McInturf am 07.10.2008, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>284</sup> Vgl. Annonce *Theresienthal Fine Crystal*, in: *The Pottery, Glass & Brass Salesman* vom 17.01.1929, zitiert nach: <http://chataboutdg.com/gallery/img19655.search.htm>, eingestellt von Tom Felt, am 23.05.2014, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>285</sup> Vgl. <http://search.replacements.com>, Schlagwörter „Schmidt“ und „Garda“, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>286</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1945–1949, o. S.

<sup>287</sup> Vgl. ATH; Theresienthal. Fine Crystal, represented in the United States by the F. Schmidt & Company, 101 Bedford Street, Stamford, Conn., nach 1949.

Andererseits ging das Interesse Theresienthals an internationalen Ausstellungen zurück. Während die Glashütte bei der wichtigen *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* 1925 in Paris fehlte, nahm sie an der 1930 in Monza stattfindenden *IV. Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne* teil,<sup>288</sup> wobei die deutsche Abteilung vom Werkbund organisiert wurde,<sup>289</sup> Theresienthal erfüllte also zu diesem Zeitpunkt die Erwartungen, die der Deutsche Werkbund an zeitgemäßes Glas stellte. Laut einer Aufstellung von Egon von Poschinger wurde Theresienthal in Monza mit einer silbernen Medaille prämiert.<sup>290</sup> Zuletzt war Theresienthal 1937 auf der *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie Moderne* in Paris präsent,<sup>291</sup> wo die Glashütte mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet wurde.<sup>292</sup> Diese Ausstellung stellte die letzte große Weltausstellung vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges dar; die frühere Atmosphäre des vitalen Wettbewerbs war nun schon der Zurschaustellung nationalistischer Haltungen gewichen.<sup>293</sup>

---

<sup>288</sup> N. N. 1930 [Ausst. Monza], S. 69.

<sup>289</sup> N. N. 1930 [Ausst. Monza], S. 67.

<sup>290</sup> Vgl. ATG; Durchschlag einer Auflistung der von Theresienthal gewonnenen Preise, beigelegt zu einem Brief von Egon von Poschinger an die Direktion der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 17.11.1938. Laut Egon von Poschinger gewann Theresienthal 1936 auf der „Internationalen Kunstgewerblichen Ausstellung von Monza“ eine silberne Medaille. Diese ist allerdings nicht nachweisbar, sondern es fanden in Monza außer 1930 noch 1923, 1925 und 1927 Ausstellungen statt. In früheren Katalogen und Berichten wird Theresienthal allerdings nicht erwähnt.

<sup>291</sup> Vgl. N. N. 1937 [Ausst. Paris], S. 157.

<sup>292</sup> ATG; Ehrenurkunde für Theresienthal für Paris 1937; vgl. die Abbildung der gewonnen Medaille in: Rankl 1980, S. 81: Abb. 26 a.

<sup>293</sup> Vgl. Mattie, S. 184 und S. 190.

## 8.4. Hans von Poschinger als künstlerischer Leiter

### 8.4.1. Biographisches

Zu der Person Hans von Poschingers, der lange Jahre der maßgebliche Entwerfer und kreative Leiter Theresienthals war, ist erstaunlich wenig bekannt. Geboren wurde der älteste Sohn von Michael von Poschinger am 4. April 1892 auf Gut Zengermoos in der Gemeinde Moosinning, das sein Vater erworben hatte. Obwohl er als Erstgeborener und mit Johann Michael nach Vater und Großvater benannt dazu prädestiniert schien, die Nachfolge Theresienthals anzutreten, sah sein Vater doch seinen jüngeren Bruder Egon in der Rolle des Geschäftsleiters. Wahrscheinlich stellten sich schon in der Jugend der Brüder deren Vorlieben und Eigenheiten so deutlich dar, dass Egon zum wirtschaftlichen Nachfolger herangezogen wurde, während das künstlerische Talent von Hans gefördert wurde. Es ist belegt, dass Hans von Poschinger 1915, zum Zeitpunkt des Todes seines Vaters in München studierte.<sup>294</sup> Obwohl tradiert ist, er sei an der dortigen Akademie der Bildenden Künste ausgebildet worden, konnte dies über die Matrikelbücher der Akademie nicht nachgewiesen werden.<sup>295</sup> Am 17. August 1921 heiratete er in Regensburg Beatrice Donle (1894–1952), die Ehe blieb jedoch kinderlos. 1922 übernahm er gemeinsam mit seinem Bruder Egon die Leitung Theresienthals. Hans von Poschinger starb am 19. März 1951.<sup>296</sup>

Abgesehen von seiner Tätigkeit für Theresienthal betätigte sich Hans von Poschinger auch als Maler, insbesondere für seine Aquarelle erlangte er einen gewissen Bekanntheitsgrad. Auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* von 1944, die letzte von den Nationalsozialisten im Haus der Deutschen Kunst organisierte Veranstaltung, wurden in Saal 28 drei Zeichnungen Hans von Poschingers gezeigt. Obwohl keine Photographien der Arbeiten oder des Ausstellungsraumes erhalten sind, legen die dokumentierten Titel „Frühlingsahnen“, „Am Waldrand“ und „Wintereinsamkeit“ nahe,<sup>297</sup> dass es sich um Landschaftsbilder, wahrscheinlich mit integrierten figuralen Darstellungen handelte. Möglicherweise waren Poschingers Aquarelle ideell den Ölbildern seiner Großmutter Henriette von Poschinger verwandt. Die Tatsache, dass sich Poschingers Werke in den Kontext der von den nationalsozialistischen Kunstidealen geprägten Ausstellung einfügten, lässt darauf schließen, dass diese konservativen, wohl naturalistischen Darstellungskonventionen folgten. Möglicherweise fand sich auch ein Zug des Monumentalen oder Idealisierenden, wie es für viele Kunstwerke der *Großen Deutschen Kunstausstellungen* typisch war. Landschaftsansichten waren damals auch deshalb populär, weil mit ihnen eine gewisse Unverfänglichkeit gegenüber dem Regime einherging.<sup>298</sup>

<sup>294</sup> Vgl. ATG; Zweite Ausfertigung des Erbscheins für die Erben von Egon von Poschinger Sen. vom 30.06.1923, ausgestellt am 16.12.1926. Hier wird erwähnt, dass Hans zum Zeitpunkt des Todes seines Vaters, also im Frühjahr 1915, in München studierte, allerdings ohne Angabe seines Ausbildungsortes oder seiner Fachrichtung.

<sup>295</sup> Weder unter dem Vornamen Johann noch unter Michael taucht Hans von Poschinger in den Matrikelbüchern der Kunstakademie München zwischen 1809 und 1920 auf; vgl. Matrikelbuch III (1884–1920) der Akademie der Bildenden Künste in München, zitiert nach: [http://matrikel.adbk.de/namenorm\\_list/p](http://matrikel.adbk.de/namenorm_list/p), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>296</sup> Poschingers Ehefrau Beatrice nahm sich etwa ein Jahr später, am 7. Februar 1952 im Englischen Garten in München das Leben; vgl. Rankl 1980, S. 30.

<sup>297</sup> Vgl. [www.gdk-research.de](http://www.gdk-research.de) unter Stichwort: „Poschinger, Hans von“, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>298</sup> Vgl. Schlenker 2007, S. 143–146.



Hans von Poschinger setzte seine künstlerischen Fähigkeiten in vollem Umfang für Theresienthal ein, so lässt sich ihm etwa eine Werbegraphik zuordnen, die ab Mitte der zwanziger Jahre wiederholt, teils als Schwarzweißabbildung, teils in einer Farbvariante kombiniert mit einem Ultramarinblau publiziert wurde.<sup>299</sup> Die Annonce zeigt zentral auf schwarzem Grund die Darstellung eines Weinkelchs mit einer annähernd kegelförmigen Kuppa auf einem sehr kurzen Fuß, der sich allerdings keiner spezifischen Theresienthaler Serie zuordnen lässt. Die weiß gezeichnete Kontur des Glases verläuft in geraden, sich in steilen Winkeln ablösenden Linien. Auf die Wiedergabe der Rundung des Mundrandes wurde zugunsten einer frontalen Ansicht verzichtet. Das Reflexionsvermögen und die Materialität des Glases werden durch weiße und graue, strahlig entlang der Kuppa verlaufende Bahnen und Linien dargestellt, wobei sie keine räumliche Wirkung zulassen. Hinter dem Glas ist eine sternenförmige, blaue Form abgebildet, deren mittlerer Zacken von der Kuppa des Glases überdeckt wird. Die Kontur der Sternform ist mit einer breiten und einer schmalen Linie gekennzeichnet, das innere Feld dagegen als schwarzer Grund charakterisiert. Die Graphik wirkt durch den klaren, geometrisierenden Aufbau zunächst unerwartet schlicht, während durch die kantige, splitterige Linienführung auch eine gewisse Sprödigkeit mitschwingt, die im Einklang mit der Brüchigkeit und damit auch Wertigkeit des Materials steht. Die Darstellungsweise, die Elemente des Art déco aufnimmt, spiegelt möglicherweise die Auseinandersetzung Poschingers mit den Stilrichtungen des Kubismus, möglicherweise auch Suprematismus. Die Annonce ist Hans von Poschinger durch die unter der Bodenplatte des Glases angebrachte Signatur „H. v. P.“ zweifelsfrei zuzusprechen. Ob Poschinger auch für die bereits kurz erwähnten Skizzen für ein Deckblatt einer Preisliste verantwortlich zeichnete, ist unklar. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass die Gestaltung der Preislisten und anderer Werbematerialien der Glashütte wenn nicht selbst gestaltet, dann mindestens von ihm abgesegnet wurden.



Abb. 225: Annonce von Hans von Poschinger, 1925.

<sup>299</sup> Vgl. z. B. Annoncen in: Die Schaulade, Jg. 1, 1925, Nr. 7, S. 344 oder in: Das Bayerland, Jg. 39, 1928, Nr. 19, Umschlaginnenseite.

### 8.4.2. Dagmar und weitere Entwürfe für Theresienthal

Hans von Poschinger war sicherlich schon vor der offiziellen Übernahme der Geschäfte von seinem Stiefonkel Banck entwerferisch für Theresienthal tätig. Auch hier gibt Bruno Mauder einen entscheidenden Hinweis, als er 1921 beschreibt: „Da die Firma schon seit Jahren in dem Sohne des Hauses einen Künstler besitzt, bestand gar keine Veranlassung und auch kein Recht, der Firma weitere Angebote zu machen.“<sup>300</sup> Nach Mauder lieferte Hans von Poschinger also schon längere Zeit, womöglich schon kurz nach dem Tod seines Vaters, sicher ab 1919 mit dem bekannten Trinksatz *Dagmar* in einer gewissen Regelmäßigkeit Entwürfe für Theresienthal.<sup>301</sup> Diese Tatsache könnte die irrtümliche, aber häufig anzutreffende Annahme, die Brüder Hans und Egon von Poschinger hätten bereits 1915 die Firmenleitung übernommen, noch genährt haben.<sup>302</sup> Hans von Poschinger übernahm spätestens ab 1922 eine relevante Rolle, wie erneut Mauder im Zusammenhang mit dem Erbschaftsstreit der Geschwister bestätigte. Der Wortlaut in den Akten von 1926: „Hans von Poschinger genießt als Fachmann und Künstler auf dem Gebiete der Herstellung von Gläsern einen sehr guten Ruf. Beweis: durch Professor Bruno Mauder, Vorstand der Fachschule in Zwiesel, als Sachverständigen.“<sup>303</sup> Es ist nicht belegt, ob zu diesem Zeitpunkt Hans von Poschinger sämtliche Entwürfe lieferte oder nur einen Teil des Programms beisteuerte. 1931 schrieb Egon von Poschinger an einen Geschäftspartner: „Mein Bruder wird noch einige weitere Muster austüfteln; Wir hoffen, dass wir Ihnen innerhalb der nächsten 14 Tage einige andere nette Kleinigkeiten herrichten können.“<sup>304</sup> Spätestens zu Beginn der dreißiger Jahre, wahrscheinlich aber schon ab 1922 war Hans von Poschinger also der künstlerische Leiter Theresienthals.

Das Bild, das man in Theresienthal nach außen vermitteln wollte, wirkt allerdings ambivalent. Noch 1922 werden Hans von Poschingers Entwürfe in der Publikation von Jaeger und Fraunberger nur verortet mit: „Kristallglasfabrik Theresienthal. E. von Poschinger.“<sup>305</sup> Der Firma wird hier Egon von Poschinger als Leiter zugeordnet, während der gedankliche Urheber nicht berücksichtigt wird. Um 1925 finden sich dagegen in einschlägigen Zeitschriften wie *Die Schaulade* oder *Sprechsaal* Abbildungen, die die Entwürfe klar Hans von Poschinger zuschreiben, wobei Theresienthal als ausführende Firma genannt wird.<sup>306</sup> 1926 schreibt Rudolf von Delius über die Entwürfe Poschingers: „Poschinger mit hoher Vornehmheit, die aber weder überreizt noch spielerisch wird.“<sup>307</sup> Theresienthal als Hersteller wird hingegen gar nicht erwähnt. Auch Mauder nennt in einem Aufsatz von 1928 Hans von Poschinger als Entwerfer Theresienthals.<sup>308</sup> Josef Franz Dirscherl formuliert in seiner 1938 erschienenen Dissertation *Das ostbayerische Grenzgebirge als Standraum der Glasindustrie*: „Als bestes Beispiel für die jüngste

<sup>300</sup> BayHStA, MK 41981; Brief von Bruno Mauder an das Bayerische Kultusministerium vom 18.05.1921.

<sup>301</sup> Vgl. Warthorst 2001 A, S. 110; in diesem sehr kurzen Text über Hans von Poschinger wird u. a. als Quelle angegeben: Die Schaulade 1, 1925, S. 336 – offensichtlich bezieht sich Warthorst hier auf den Text von Hans Vogel in Heft 7; vgl. Vogel 1925 A. Siehe auch Warthorst 2005 A, S. 29, sowie Scheiffele 1994, S. 37.

<sup>302</sup> Vgl. z. B. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 96.

<sup>303</sup> ATG; Prozessakten zum Erbschaftsstreit, Schriftsatz vom 04.06.1926.

<sup>304</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger an Thiesswald/von Heye, Hamburg, vom 14.10.1931.

<sup>305</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, z. B. S. 290.

<sup>306</sup> Vgl. Vogel 1925 A, S. 336, S. 337 und S. 340, sowie N. N. 1925 [Auserlesene Erzeugnisse]. Es handelt sich immer wieder um dieselben Photographien, die offenbar von Theresienthal bereit gestellt wurden. Es lassen sich auch Annoncen nachweisen, die mit einer der genannten Abbildungen Theresienthaler Fadenglas bewirbt; vgl. Annonce von Theresienthal, in: Die Schaulade, Jg. 1, 1925, Nr. 7, S. 348.

<sup>307</sup> Delius 1926, S. 1.

<sup>308</sup> Vgl. Mauder 1928 B, S. 592–593. Im selben Aufsatz bildet Mauder Gläser aus der Sammlung der Brüder Poschinger ab, es bestanden also enge Kontakte. Die Art und Weise der Formulierung wurde sicher mit den Brüdern Poschinger abgestimmt.

Fortentwicklung [...] können wohl die wegen ihres geringen Gewichtes ‚Strohläser‘ genannten Erzeugnisse der Theresienthaler Glashütte nach den Entwürfen des Herrn Hans von Poschinger gelten.<sup>309</sup> Die Tendenz, Hans von Poschinger eine höhere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, ist eindeutig. Ab den dreißiger Jahren ist ein allmählicher Wandel bei der Außendarstellung der Firma festzustellen: Poschinger trat immer stärker hinter dem Markennamen Theresienthal zurück, in Berichten und Aufsätzen fiel sein Name immer seltener. Die Preislisten erwähnen prinzipiell nicht, auf welchen Künstler die vorgestellten Gläser zurückgehen. In den im Gangkofner-Archiv erhaltenen Unterlagen befindet sich ein auf 1938 datierter Brief von Egon von Poschinger an Mauder, der darauf Rückschluss geben könnte. Poschinger schrieb wegen eines von diesem verfassten Artikels über Theresienthal, der vor der Veröffentlichung von Poschinger lektoriert worden war. Poschinger bat darin, in der finalen Version nicht länger Hans von Poschinger als Entwerfer hervorzuheben, sondern als Urheber der Gläser nur allgemein die Krystallglasfabrik Theresienthal zu nennen.<sup>310</sup>

Es ist unklar, welche Überlegung hinter dieser Entscheidung stand, Hans von Poschinger nicht weiter als imagebildendes Zugmittel zu nutzen. Möglicherweise könnte die Tatsache von Belang sein, dass im Gegensatz zu dem Namen Poschinger die Bezeichnung Theresienthal ein Unikum war und noch ist, das kaum verwechselt werden kann. Allerdings bestand in den dreißiger Jahren von den alten Poschingerhütten nur noch Frauenau, während in Buchenau und Oberzwieselau bereits die Öfen gelöscht werden mussten, so dass diese These nur bedingt greifen kann. Man könnte den Sachverhalt auch so interpretieren, dass nicht alle Entwürfe von Hans von Poschinger stammten und man vorbeugen wollte, dass beide Begriffe – Poschinger und Theresienthal – synonym verwendet wurden. Womöglich ging es auch darum, nach außen ein harmonisches und gegenüber beiden Brüdern faires Bild darzustellen. Es sind jedenfalls keinerlei Spannungen zwischen den Brüdern Poschinger dokumentiert, was darauf schließen lässt, dass in der Sache Einigkeit bestand und Hans von Poschinger mit der Regelung einverstanden war. Eine direkte Folge ist aber, dass zwar von fast allen Entwürfen dieser Zeit angenommen werden kann, dass sie von Poschinger stammen, es sich aber nur für einige Fälle mit Sicherheit festhalten lässt.

Unter diesen ist der bekannteste und zugleich älteste nachweisbare Entwurf Hans von Poschingers der 1919 entstandene Trinksatz **Dagmar**, dessen Bezeichnung sich auf Dagmar von Maercken (geb. 1919) bezieht, der Tochter von Anna Maria von Poschinger, der ältesten Schwester der Brüder Poschinger. Dagmar von Maercken war nicht nur die Nichte, sondern auch das Patenkind von Hans von Poschinger, anlässlich deren Taufe er den Satz entwarf.<sup>311</sup> Die Gläser werden noch heute in Theresienthal produziert und waren wohl auch innerhalb der Verwandtschaft besonders beliebt.<sup>312</sup> Teile des Trinksatzes werden heute im Glasmuseum Theresienthal aufbewahrt, finden sich aber auch in zahlreichen anderen Sammlungen. Der Gläsersatz **Dagmar** ist das zentrale Beispiel für das häufig gelobte Theresienthaler Strohglass, bei dem die Kuppa hauchdünn eingeblasen ist und die Stiele so dünn ge-

<sup>309</sup> Dirscherl 1938, S. 46.

<sup>310</sup> Vgl. ATG; Durchschlag eines Briefs von Egon von Poschinger vom 22.11.1938.

<sup>311</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt, S. 90–91.

<sup>312</sup> Vgl. ATG; Auftragsschein für Lily von Poschinger vom 08.12.1929. Die Quelle listet eine Bestellung von Lily von Poschinger, München auf, nämlich eine komplette Ausstattung des Trinksatzes **Dagmar** (zwölf Weinkelch, zwölf Südweinkelche, etc.). Diese war gedacht als Geschenk für Prinzessin Hohenleuben in Berlin. Sicherlich war auch die schöne Geschichte zur Entstehung der Serie ein Faktor für deren bleibenden Erfolg.

zogen sind, dass sie fast unwirklich erscheinen. Der einzelne Stängel ist so dünn und zerbrechlich wie ein Strohalm, worauf die Bezeichnung anspielt. *Dagmar* ist kein solitäres Beispiel, vielmehr wurde Strohglas in sehr ähnlichen Formen in vielen Hütten hergestellt, wie Neuner-Warthorst beschreibt:

Wie etwa bei dem ‚Strohglas‘ der frühen 20er-Jahre, das pauschal immer Josef Hoffmann zugeschrieben wird, nachweislich aber von ganz verschiedenen Entwerfern – etwa Hans von Poschinger, Else Wenz-Viëtor oder Fritz Rehm, um nur einige der bekanntesten Namen zu nennen, und einigen anonymen Musterzeichnern stammt und zwischen den beiden Weltkriegen in ganz unterschiedlichen Hütten produziert wurde.<sup>313</sup>



Abb. 226: Trinksatz *Dagmar*, entworfen von Hans von Poschinger, Theresienthal, 1919, heutige Produktion.

Abb. 227: Service No. 328 bzw. *Patrician*, entworfen von Josef Hoffmann, Lobmeyr, Theresienthal, 1917.

Die Strohglas-Serie No. 328 bzw. *Patrician*, von Lobmeyr verlegt und in Theresienthal gefertigt, wurde bereits 1917 von Hoffmann entworfen<sup>314</sup> und bildete den Ausgangspunkt für die Formfindungen der anderen Entwürfe. Auch *Dagmar* orientiert sich maßgeblich an Hoffmanns Formgestaltung; die tulpenförmige, ausgestellte Form der Kuppen wird dabei durch eine leicht differente Konturlinie variiert. Die Kuppen sind im unteren Bereich etwa schmäler und die Außenkontur etwa steiler als gegenüber den ausladenderen Kelchen Hoffmanns.<sup>315</sup> *Dagmar* wird zum ersten Mal in der Preisliste von ca. 1920–1925 als zehnteiliger Satz in glatter Ausführung angeboten.<sup>316</sup> Damit wurde zunächst auch der Verzicht auf jegliche Dekoration analog zu Hoffmann gewahrt, wodurch die zarte und zerbrechliche Wirkung des Strohglases noch gesteigert wurde. Das bis heute erhältliche, dezente Sternchendekor wurde vermutlich in den dreißiger Jahren eingeführt.<sup>317</sup> In derselben Preisliste werden noch weitere Se-

<sup>313</sup> Neuner-Warthorst 2003 A, S. 42.

<sup>314</sup> Vgl. Warthorst 2001 A, S. 60 und S. 61: Abb. 41, sowie Kat. Mus. Berlin 2010, S. 109: Kat. Nr. 106. Der Trinksatz ist bis heute lieferbar. Die Papierschnitte der einzelnen Teile sind auf der Website von Lobmeyr zu betrachten; vgl. *Trinkservice No. 238 – Patrician*, in: <http://www.lobmeyr.at/produkte/1900>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>315</sup> Vgl. für Photographien auch Warthorst 2001 A, S. 111: Abb. 88, sowie Buse: *Stengelgläser aus Theresienthal, die um 1920 entworfen wurden*, a. a. O.

<sup>316</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 12 und Reg. zu Taf. 12.

<sup>317</sup> Vgl. ATG; Aufstellung der Gläser für das Deutsche Museum, undatiert. Siehe auch ähnliche Dekore in den Preislisten der dreißiger Jahre, z. B. Preisliste Theresienthal ca. 1932, *Trink-Satz 2438*, o. S. Dekore im engeren Sinne, die Poschinger mit Sicherheit zugeschrieben werden können, sind lediglich auf einem ebenfalls 1925 abgebildeten Trinksatz Poschingers nachzuweisen, wobei die Gravur mit Blumenmuster wenig inspiriert wirkt; vgl. N. N. 1925 [Auserlesene Erzeugnisse].

rien in Strohglas angeboten, die direkt ein Dekor integrieren, wie etwa der Trinksatz *Margot* mit graviertem Blumendekor. Es ist zu erwägen, ob all diese Trinksätze von Poschinger stammen.

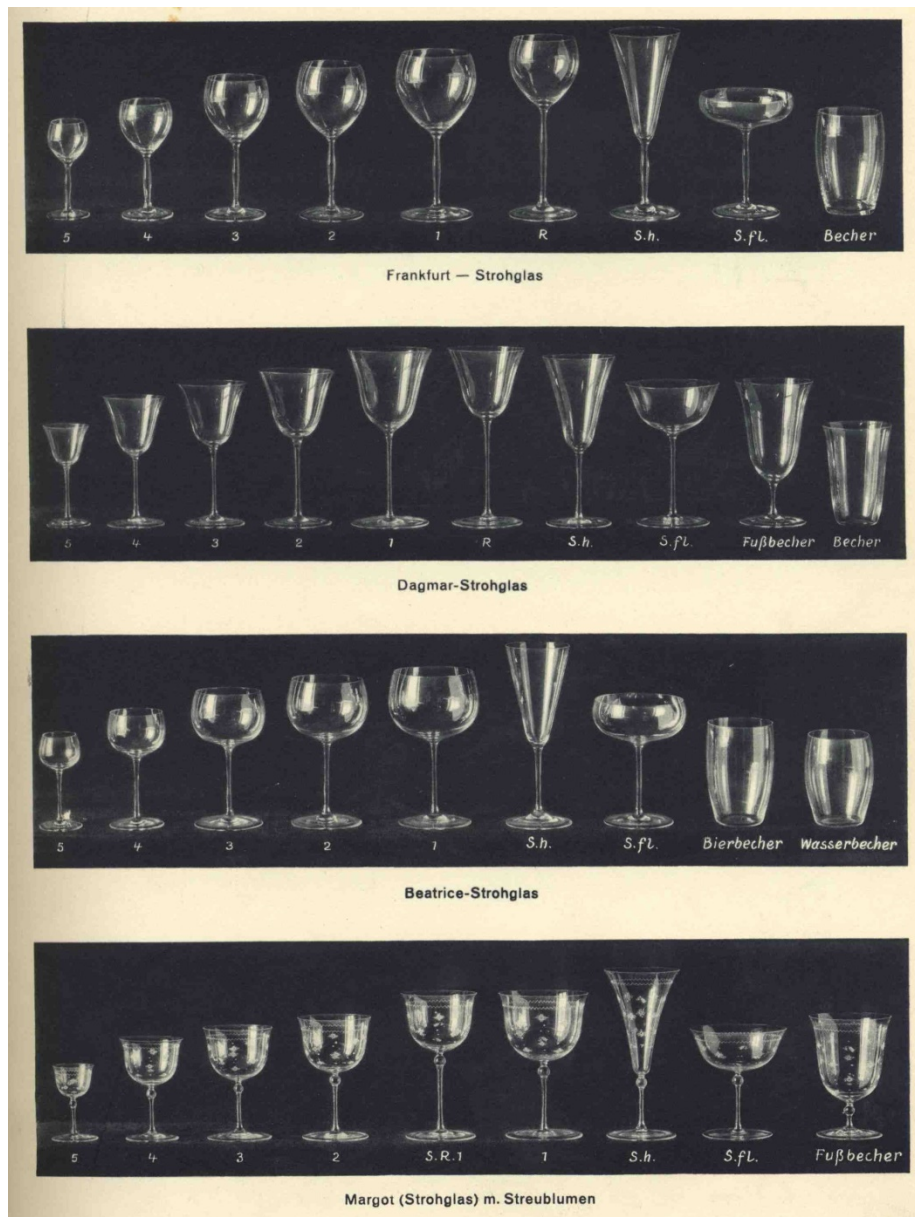


Abb. 228: Trinksätze *Frankfurt*, *Dagmar*, *Beatrice* und *Margot* in Strohglas aus der Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925.

Während die Serie *Dagmar* in erster Linie verdeutlicht, dass Hans von Poschinger Anschluss an aktuelle Gestaltungsmöglichkeiten suchte, zeigen weitere Entwürfe von **Strohgläsern**<sup>318</sup> eine darüber

<sup>318</sup> Für Strohglas wird teilweise auch der Begriff Musselinglas synonym verwendet. In Theresienthal ist zumeist von Strohglas die Rede, nur in einem englischsprachigen Werbeprospekt zu Beginn der fünfziger Jahre wird das Theresienthaler Glas als „Graceful Mousseline Glass“ beworben; ATH; Theresienthal. Fine Crystal, represented in the United States by the F. Schmidt & Company, 101 Bedford Street, Stamford, Conn., nach 1949. Dieselben Gläser werden allerdings in einer früheren, vermutlich 1925–1930 entstandenen Liste als Strohglas geführt; vgl. ATG; Aufstellung der Gläser für das Deutsche Museum, undatiert. Streng genommen ist mit Musselinglas ein Tafelglas gemeint, das mit geätzten und dadurch matten und weiß erscheinenden Ornamenten verziert wurde und gerne als Einsatz für Türen oder Fenster Anwendung fand. Dem Dekor, das sich auf die Muster des weißen Musselin-Stoffes bezog, der anfangs zum Abdecken der nicht zu ätzenden Bereiche verwendet wurde, kam dabei aber auch eine Funktion zu, als es die Durchsicht verhindern, die Helligkeit des Lichts aber hindurch lassen konnte. Der Begriff wird gerne im Zusammenhang mit Oswald Haerdtls Entwürfen für Lobmeyr verwendet, ohne dass eine eindeutige Abgrenzung zum Strohglas gegeben wäre; vgl. z. B. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 182: Abb. 362 und S. 183: Abb. 363. Bruno Mauder und



hinausgehende Entwicklung. Die ab 1928 publizierten und wahrscheinlich ab 1925 entworfenen Gläser Poschingers verbanden dabei die Fragilität des Strohglases mit den venezianischen Techniken, die bereits auf der Weltausstellung in Brüssel wieder positiver bewertet wurden.<sup>319</sup> In Theresienthal wurde zwar auch während der Jugendstilzeit versucht, am Ofen aufgelegte Dekore zu integrieren, dennoch war das Handwerk seit dem Historismus sukzessive in den Hintergrund getreten gegenüber moderneren Techniken, wie Ätz- und Irisierungsverfahren, oder den kalten Veredelungen. Die Strohglasentwürfe Poschingers greifen nun diese Elemente wieder verstärkt auf.<sup>320</sup>



Abb. 229: Strohglas: Pokal mit Hohlkugeln im Schaft, Sektschale mit Krone im Stängel, entworfen von Hans von Poschinger, Theresienthal, ca. 1925–1930.

Abb. 230: Strohglas, Theresienthal, ca. 1925–1930, ausgestellt im Glasmuseum Theresienthal.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel, das nur als photographisches Material belegt ist, stellt ein Pokal dar, also ein reines Zierglas, dessen Entwurf für Poschinger gesichert ist. Dabei wird eine glockenartige Kupa aus Strohglas verbunden mit einem abwechselnd aus Diabolos und Hohlkugeln zusammengesetzten Stiel, der in einer schlichten, planen Bodenplatte mündet. Die Hohlkugeln scheinen ebenfalls aus sehr dünn geblasenem Glas zu bestehen, ebenso ist den Diabolos der Versuch anzusehen, möglichst feingliedrige Elemente mit geringem Materialeinsatz zu bilden. Poschinger übernimmt hier die undekorierte, ausgestellte Kupaform der Gebrauchsgläser und kombiniert sie mit am Ofen zusammengesetzten Elementen, die in ihrer Gleichmäßigkeit einen hohen Grad an Kunstfertigkeit voraussetzen, zu einem unaufgeregten, eleganten Zierglas. Auch hier wurde auf weitere Dekorationsarten verzichtet, sondern die Eleganz und Schönheit des Materials thematisiert.<sup>321</sup> Das identi-

Ludwig Springer, der ab 1913 in der Nachfolge von Bernhard Müller als Leiter der chemisch-technischen Abteilung an der Glasfachschule tätig war, bezeichnen beide die Theresienthaler Gläser konsequent als Strohglas, weshalb der Begriff auch in der vorliegenden Studie gegenüber dem des Musselnglases favorisiert wird; vgl. Mauder 1928 B, S. 592 und Springer 1941, S. 75.

<sup>319</sup> Vgl. Berdel 1910, Nr. 44, S. 659, siehe auch Sellner 1992, S. 176.

<sup>320</sup> Im Theresienthaler Glasmuseum werden erhaltene Beispiele aufbewahrt. Vgl. für Abbildungen Mauder 1928 B, S. 592, sowie Springer 1941, S. 75 und ATH; Theresienthal. Fine Crystal, represented in the United States by the F. Schmidt & Company, 101 Bedford Street, Stamford, Conn., nach 1949.

<sup>321</sup> Der Pokal ist ebenfalls in einer bereits erwähnten Liste im Gangkofner-Archiv eingezeichnet, die offenbar Gläser auflistete, die dem Deutschen Museum in München für Ausstellungszwecke zur Verfügung gestellt wurden. Die kleine Zeichnung ist zwar flüchtig, gleichzeitig aber sehr exakt in den Proportionen. Die Handschrift der beigegefügtten Notizen taucht immer wieder in den

sche Gestaltungsprinzip wird beim Gebrauchsglas umgesetzt, etwa bei einer Sektschale mit breiter, kegelförmiger Kuppel auf Strohstiel, bei dem wiederum eine Krone aus vier gebogenen Bändern eingebettet ist. Ebenso sind bei der Gestaltung des Stängels Nodi, Kugeln und Balusterschäfte zu finden. Bei Trinksätzen wird teils eine reduzierte Gravur auf der Kuppel angebracht. Poschingers Arbeiten erinnern in der Formgebung und der Gestaltung der Stiele stark an die Entwürfe von Oskar Strnad<sup>322</sup> und Oswald Haerdtl<sup>323</sup> für Lobmeyr, von denen viele Stücke, etwa die hohen Blumengläser von Strnad mit geformten Stielen von 1916/1917<sup>324</sup> oder Haerdtls Kugeldosen von 1925,<sup>325</sup> nachweislich in Theresienthal produziert wurden.<sup>326</sup> Es ist also davon auszugehen, dass sich Poschinger an diesen Entwürfen, die ihm als Schnitt und Glas vorlagen, wesentlich orientierte. Zudem war durch die Bestellungen Lobmeyrs für die Brüder Poschinger offensichtlich, ob sich die Gläser gut verkauften, so dass man sich wohl auch mit geschäftlichem Kalkül der Entwicklung eigener Strohglasformen widmete.



Abb. 231–232: Kugeldosen, entworfen von Oswald Haerdtl, 1925 und Blumengläser, entworfen von Oskar Strnad, 1916/1917, Lobmeyr & Theresienthal.



Zu den Entwürfen Poschingers zählt des Weiteren eine breite Palette von **Faden- und Netzgläsern**, die ebenfalls auf die venezianischen Herstellungstechniken rekurrieren und ab Mitte der zwanziger Jahre nachweisbar sind. Obwohl die Herstellung von Fadenglas seit dem Biedermeier erneute Aufnahme fand, sind für Theresienthal – trotz der ausgesprochenen Vorliebe für traditionelles Handwerk – keine früheren Fadengläser belegt. Hans Vogel bespricht 1925 in einem Artikel in *Die Schaulade* Poschingers Entwürfe:

Denn bei allen Erfolgen und Fortschritten die bezüglich der Massebereitung des Glases erzielt worden sind, ist doch keine Neuerung imstande gewesen, den inneren Charakter, das Wesen des Materials durchaus zu verändern. [...] So ist es vorerst weder zu erwarten, noch zu wün-

Dokumenten auf, es könnte sich möglicherweise um eine von Hans von Poschinger selbst angefertigte Liste handeln. Vgl. ATG; Aufstellung der Gläser für das Deutsche Museum, undatiert.

<sup>322</sup> Blumengläser von Oskar Strnad, 1916/1917; vgl. Noever 2009, S. 90–91: Kat. Nr. 53.

<sup>323</sup> *Ambassador* von Oswald Haerdtl, 1924; vgl. Noever 2009, S. 109–111: Kat. Nr. 66.

<sup>324</sup> Vgl. Noever 2009, S. 90–91: Kat. Nr. 53b und Kat. Nr. 53c.

<sup>325</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 182: Abb. 362, Kat. Mus. Berlin 2010, S. 108: Kat. Nr. 108, sowie *Kugeldosen*, in: <http://www.lobmeyr.at/produkte/1834>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>326</sup> Vgl. ATG; Handschriftliche Preisliste für Lobmeyr, undatiert. Auch Schnitte der Kugeldosen sind im Archiv der Glashütte erhalten.

schen, daß auch bei verstärkter Anteilnahme und tieferer Beschäftigung mit diesem Werkstoff auf einmal eine ganz neue, an keine Vergangenheit gebundene Formenwelt entstehen werde. Gerade die besten und edelsten Gläser, zu denen ich u. a. die wahrhaft zarten und feinen Gebilde der Theresienthaler Krystallglasfabrik, vor allem die Faden- und Petinetgläser nach den Entwürfen Hans v. Poschingers zählen möchte, gehen auf venezianische und noch weiter liegende Anregungen zurück.<sup>327</sup>

Mit den Fadengläsern stellt Theresienthal also die Verbindung zur Vergangenheit in zweierlei Hinsicht her: technisch und formal. Das Fadenglas wurde von Poschinger ausschließlich für Zierobjekte eingesetzt, entsprechend handelte es sich in erster Linie um Vasen, Schalen oder Teller, die ebenfalls die Formen venezianischer Glasmacherkunst aufgreifen. Ein besonders treffendes Beispiel dafür, wie eine alte Form den modernen Vorstellungen angepasst wurde, findet sich in den Fußschalen aus Fadenglas. Ein erhaltenes Exemplar wurde 1976 von Holl und Steckbauer publiziert<sup>328</sup> und ist wahrscheinlich mit einem Glas identisch, das 1925 in der Sonderbeilage *Auserlesene Erzeugnisse der Keram- und Glasindustrie* der Zeitschrift *Sprechsaal* abgebildet wurde.<sup>329</sup> Auf der Schwarzweißabbildung ist die Fußschale allerdings so gekippt, dass man Bodenplatte und Schaft nicht sehen kann. Im Fokus steht das Oberteil, das im Gegensatz zu der venezianischen Fußschale, der *tazza*, nicht schalenartig nach oben geschlagen ist,<sup>330</sup> sondern eher einen flachen, sich mittig leicht nach unten wölbenden Teller darstellt. Durch diese Maßnahme ist das spiralige Dekor des gedrehten Fadendekors noch stärker betont und bildet einen Gegenpol zu den entgegengesetzt gedrehten Fäden in der Bodenplatte. Der in mehrere Elemente unterteilte Schaft zeigt dasselbe Dekor noch etwas kleinteiliger und filigraner und verbindet dadurch die beiden dynamischeren, weit ausgreifenden Linien von Oberteil und Bodenplatte.

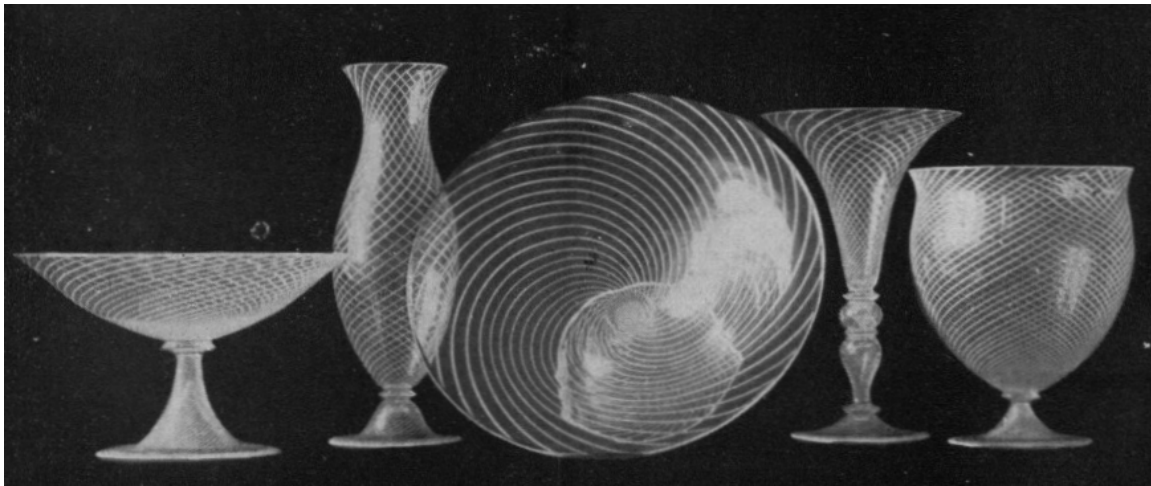


Abb. 233: Fadengläser, entworfen von Hans von Poschinger, Theresienthal, 1925.

<sup>327</sup> Vogel 1925 A, S. 341.

<sup>328</sup> Vgl. Holl und Steckbauer 1976, Taf. S. 90/91. Die Bezeichnung „Fußschale, Filigrantechnik (Schachtenbach-Theresienthal, Anfang 19. Jahrhundert)“ ist in zweierlei Hinsicht nicht korrekt: Einerseits sind Schachtenbach und Theresienthal nicht identisch, andererseits kann die Datierung nicht stimmen, da die Glashütten erst 1822 bzw. 1836 gegründet wurden. Für beide Glashütten sind keine so frühen Versuche in Fadenglas dokumentiert. Es ist wahrscheinlich, dass die Fußschale der viel späteren Produktion nach Entwurf von Hans von Poschinger angehört.

<sup>329</sup> Vgl. N. N. 1925 [Auserlesene Erzeugnisse].

<sup>330</sup> Vgl. z. B. Kat. Ausst. München 1992, S. 28: Taf. 9 oder Spiegl 1989, S. 56: Abb. 23: „Schale auf Fuß mit Netzmuster auf Hohlbalusterschaft. Ansteigender Fuß mit umgeschlagenen Rand. Alle Teile mit spiralig verdrehten weißen Fäden. Venedig, spätes 16./frühes 17. Jahrhundert. Durchmesser 18 cm.“





Abb. 234: Fußschale aus Fadenglas, entworfen von Hans von Poschinger, Theresienthal, ca. 1925.

Die Technik des Fadenglases wurde aber auch auf weniger komplexen Formen, wie einfachen Schalen oder Schultervasen übertragen und für den Einsatz im Bereich des Gebrauchsglases als spiralförmige Fäden im Schaft simplifiziert. Während das Fadenglas offenbar in erster Linie mit weißen Einlagen angeboten wurde, sind über Veröffentlichungen von 1922 und 1925 auch farbige Versionen in Netztechnik belegt.<sup>331</sup>

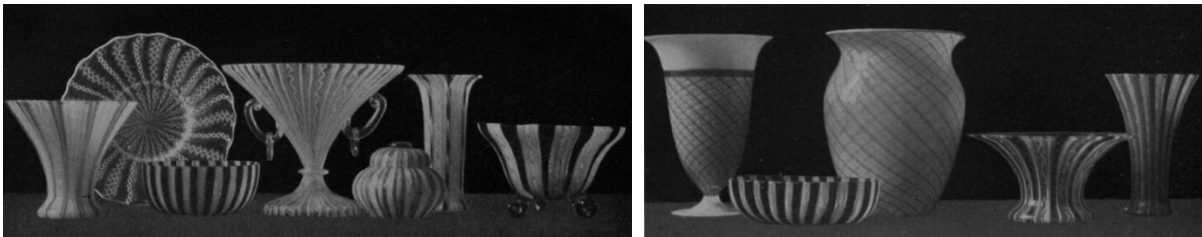


Abb. 235–236: Faden- und Netzgläser, entworfen von Hans von Poschinger, Theresienthal, 1925.

Poschinger begann wohl bereits kurz nach der Geschäftsübernahme mit der Entwicklung der Faden-gläser. Auch hier lässt sich ein Zusammenhang mit aktuellen Tendenzen beobachten, insbesondere in Analogie zu Gläsern der bereits erwähnten Münchener Entwerfer, die Pazaurek folgendermaßen beschreibt: „Die hauptsächlich durch die Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst in München vertriebenen Gläser sind bei aller Anerkennung mancher sehr gut gelungenen Stücke doch nur handfeste Blutsverwandte der alten Venezianer [...]“.<sup>332</sup> Sowohl für das Ehepaar Wersin als auch für Wenz-Viëtor sind 1912 Reisen nach Murano bei Venedig belegt, um die dortigen Techniken zu studieren. Poschinger kam mit diesem Gedankengut sicher in Kontakt, da 1913 Wersins in Venedig entstandene Gläser mit Nuppen und Auflagen von dem *Ausstellungsverband für Raumkunst* in München der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Auch die Entwürfe Wenz-Viëtors greifen einerseits das für Venedig typische Fadenglas, andererseits aber auch die Zurschaustellung des dünn geblasenen, zarten Glases auf. Ein sehr frühes Beispiel dafür wäre eine 1912 in Murano gefertigte Fußschale, die durch die

<sup>331</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 157, S. 159 und S. 161, sowie Vogel 1925 A, S. 336–337.

<sup>332</sup> Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 20.

Ästhetik des Materials in ihrer Schlichtheit ohne jegliches weiteres Dekor auskommt,<sup>333</sup> worin ihr die möglicherweise ebenfalls von Poschinger entworfene Theresienthaler *Serie 1100* der Preisliste von ca. 1925–1930 ähnelt.<sup>334</sup> Die Gläser von Wenz-Viëtor wurden neben denen anderer Entwerfer für die Deutschen Werkstätten zumindest in der Frühphase in Murano gefertigt, wie eine Beschreibung im Zusammenhang mit der *Bayerischen Gewerbeschau* von 1912 zeigt:

Die Deutschen Werkstätten hatten große Blumenvasen von elegantem Wurf und edlen Linien gesandt, ohne allen anderen Schmuck als eben diese Linienführung, entworfen von Bertsch und Frau Rehm, in Venedig geblasen; der obere Rand war nicht geschliffen, sondern in einer Technik, die man im Inland angeblich noch nicht beherrscht, gerundet.<sup>335</sup>

Diese Bemerkung veranschaulicht, wie sehr man sich zu dieser Zeit nicht nur mit der optischen Wirkung, sondern auch den zugrunde liegenden handwerklichen Verfahren auseinandersetzt. Auch Mauder stellte 1912 bereits Gläser mit sehr klaren Konturen aus.<sup>336</sup> Auch im Werk anderer Münchener Künstler, wie dem bereits erwähnten Karl Bertsch oder Heinrich Sattler (1898–1985), findet neben dem Fadenglas und aufgelegten Dekoren auch die Konzentration auf die reine Form als dünn geblasenes Glas Aufnahme. Poschinger war sicherlich mit den ausgestellten Arbeiten der Münchener Glasentwerfer vertraut und führte aufgrund dieser Eindrücke das Fadenglas in Theresienthal ein.

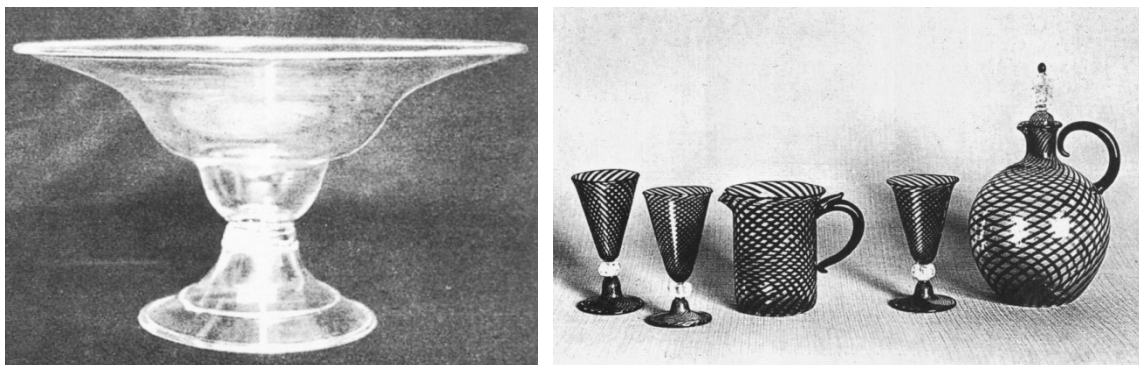


Abb. 237–238: Gläser, entworfen von Else Wenz-Viëtor, Deutsche Werkstätten, Fußschale aus klarem Glas, 1912 (Murano) und Fadengläser, 1924.

Ein weiteres Beispiel, das aufzeigt, in welchem künstlerischen Spannungsfeld die Entwürfe Poschingers entstanden, sind **Türkisfarbene Vasen**, die nur in einer Photographie belegt sind, die 1925 identisch an zwei Stellen publiziert wurde.<sup>337</sup> Die Schwarzweißabbildung präsentiert fünf verschiedene Ziergläser, mehrheitlich Fußvasen, aus – laut Beschreibung – türkisblauem Glas mit aufgelegten blauen bzw. dunkelblauen Bändern. Die Formen der Vasen beziehen sich auf zwei Aspekte, nämlich der runden, kugelförmigen Wölbung und einer ebenfalls runden Einbuchtung nach innen. Während das

<sup>333</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 178 und S. 178–179: Abb. 218.

<sup>334</sup> Ebenfalls sehr klare und schlichte Formen zeigen Schultervasen und Schalen in jagdgrüner Ausführung, die heute noch in Theresienthal unter dem Seriennamen *Odessa* hergestellt werden. Für diese wird häufig ein Zusammenhang mit Hans von Poschinger hergestellt, der nicht durch Dokumente belegt werden konnte; vgl. Schnurbein, Max von: *Hans von Poschinger*, in: [http://theresienthal.de/cms/front\\_content.php?idart=103](http://theresienthal.de/cms/front_content.php?idart=103), aufgerufen am 16.10.2014. Es kann wie bei allen Entwürfen der zwanziger und dreißiger Jahre jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass Poschinger für die formale Idee verantwortlich zeichnete. Der Farbton Jagdgrün wurde zeitgleich jedenfalls in Fachschule verwendet; vgl. Riemann 2010 F, S. 322.

<sup>335</sup> Lory 1913, S. 50.

<sup>336</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 173 und S. 178: Abb. 219, sowie die dazugehörige Beschreibung auf S. 179.

<sup>337</sup> Vgl. Vogel 1925 A, S. 340, sowie N. N. 1925 [Auserlesene Erzeugnisse].

zweite Glas (von links) nur auf die Wölbung rekurriert, bestehen die erste und die dritte Vase formal aus auf den Kopf gestellten Kegeln mit rings umlaufenden Einbuchtungen. Diese übereinander gesetzten, eingedrückten Ringe bewirken in der Konturlinie eine seltsame Stauchung, ein Abwechseln von eckigen Übergängen und weichen, nach innen führenden Rundungen. Das vierte und fünfte Glas wiederum spielen mit den gegensätzlichen Gestaltungen und kombinieren eine eingebuchtete Manschette als oberer Kragen mit einer rund ausgewölbten, sich nach unten zusammenziehenden Gefäßform. Die rings umlaufenden blauen Bänder, die bei der gewellten Kontur auf den Kanten verlaufen, betonen noch die ungewöhnliche Formgebung. Ebenso wird diese durch die Farbwahl des recht hellen, in jedem Fall aber opaken Türkisblau unterstützt, das eine Schattenwirkung der eingebuchteten Bereiche erst ermöglicht und so das Spiel der nach außen und nach innen geführten Wölbung unterstreicht.

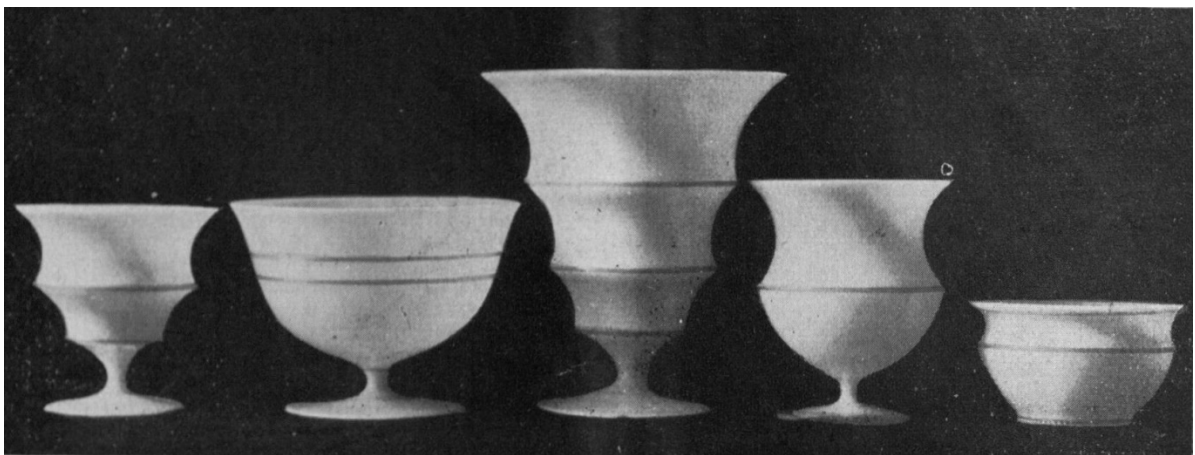


Abb. 239: Türkisfarbene Ziergläser aus opakem Glas mit blauer Fadenauflage, entworfen von Hans von Poschinger, Theresienthal, 1925.

Von diesen drei Gestaltungsteilen – Außenkontur, opakes Glas und Auflagen – ist die Fadenauflage zunächst das gewöhnlichste Element, da es einerseits in der Geschichte Theresienthals vielfach belegt ist und andererseits auch durch die Münchener Entwerfer in begrenztem Maße eingeführt wurde. Mit der wellenförmigen Außenlinie rekurrierte Poschinger sicherlich auf Stücke Mauders aus der Mitte der zehner Jahre – Sellner wies bereits nach, dass dieses von ihr als „mehrfach eingeschnürte Form“<sup>338</sup> bezeichnete Spezifikum im Werk Mauders sich wiederum auf Einflüsse des in Böhmen angesiedelten, kunstgewerblichen Ateliers Artěl bezog. Opakes Glas dagegen wird in den Gestaltungswegen der zeitgenössischen Entwerfer gemieden, lediglich im Werk Jean Becks sind zahlreiche opake Glasmassen belegt, wobei hier oft eine formale Grundidee sowohl im Glas als auch im Porzellan durchgespielt wird.<sup>339</sup> Gestaltungsmerkmale, die ausschließlich in einem Material realisiert werden können, fallen bei diesem Gedankengang aus dem Raster und werden dann von Beck konsequent gemieden und beispielsweise durch malerische Komponenten ersetzt. Eine Kombination von opakem Glas mit Auflagen lässt sich bei Beck zwar in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts in Form von

<sup>338</sup> Sellner 1992, S. 181.

<sup>339</sup> Vgl. Götz O. 2009, Teil 4, insb. S. 52–57.

sehr bunten Grundfarben mit schwarzen Punkten oder Bändern nachweisen,<sup>340</sup> allerdings wirken diese Gläser Becks Poschingers Entwürfen weder in der Form- und Farbgebung, noch im ästhetischen Ausdruck verwandt. Poschinger zeigt sich hier zum ersten Mal als emanzipierter Entwerfer, der äußere Einflüsse zwar aufnimmt, aber sie in einer eigenen Gestaltungsvariante zusammenführt.



Abb. 240–241: Vasen *Serie 200*, entworfen von Hans von Poschinger (Entwurf belegt für obere Reihe), aus der Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.

Über eine Abbildung und deren Bezeichnung, die Mauder 1928 in einem Artikel publiziert,<sup>341</sup> kann die **Serie 200**, die ebenfalls in der Preisliste von ca. 1925–1930 angeboten wird, Hans von Poschinger zugeeignet werden. Die Preisliste beschreibt die Vasenserie folgendermaßen: „Der besondere Reiz dieser Vasen beruht nicht nur auf ihren leichten gefälligen Formen, sondern auch auf einer markanten optischen Streifung des Glases.“<sup>342</sup> Die Vasen mit schlichten, weich geschwungenen Formen weisen tatsächlich sämtlich einen optischen Effekt aus senkrechten, relativ schmalen Bändern auf und verweisen dadurch auf den damals sehr beliebten Schälsschliff. Allerdings erzielt die optische Streifung,

<sup>340</sup> Vgl. *Frühes Glas*, in: Online-Katalog zur Ausstellung *Jean Beck* im Glasmuseum Frauenau 2010, <http://www.jean-beck.de/katalog/fruehes-glas.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>341</sup> Vgl. Mauder 1928 B, S. 593; Mauder bildet dieselbe Photographie mit den Gläsern 202–204, 206 und 208 ab, die in der Preisliste von ca. 1925–1930 oben abgedruckt ist.

<sup>342</sup> Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930, Begleittext zur *Serie 200*, o. S.

die sich der Glaswandung anschmiegt, im Gegensatz zu den Form verändernden Ecken- oder Schäl-schliffen eine weitaus weichere Wirkung. Die Verwendung des Schäl-schliffs, wie er um 1914 von Hoffmann und der Wiener Werkstätte vorgestellt und etwa in den Gläsern Wersins und Wenz-Viëtors aufgenommen wurde,<sup>343</sup> schlug eine Parallele zu den sachlichen Formen des Spätklassizismus. Poschingers Gläser dagegen sind dezenter, graziler und stellen damit eine besondere Qualität in der Kollektion Theresienthals und im Werk Poschingers dar. Es ist anzunehmen, dass die *Serie 200* entsprechend des Titels der Preisliste, in der sie angeboten wurde, in diversen, allerdings dem Bildmaterial nach zu urteilen in transparenten Tönungen angeboten wurde. Die Serie scheint sich großer Beliebtheit erfreut zu haben, da sie 1931 sogar noch um mehrere Formen mit welliger Außenkontur erweitert wird und dort in den Ausführungen „Farbig oder irisier“ angeboten wird. Bis zur Preisliste von 1961, einem Typoskript ohne Abbildungen, kann man dieser Serie weiterhin verfolgen. Zuletzt sind noch die Formen 201, 204, 206, 216, 217, 218 und 220 in den Varianten „topas oder jagdgrün streifenoptisch“<sup>344</sup> aufgeführt.

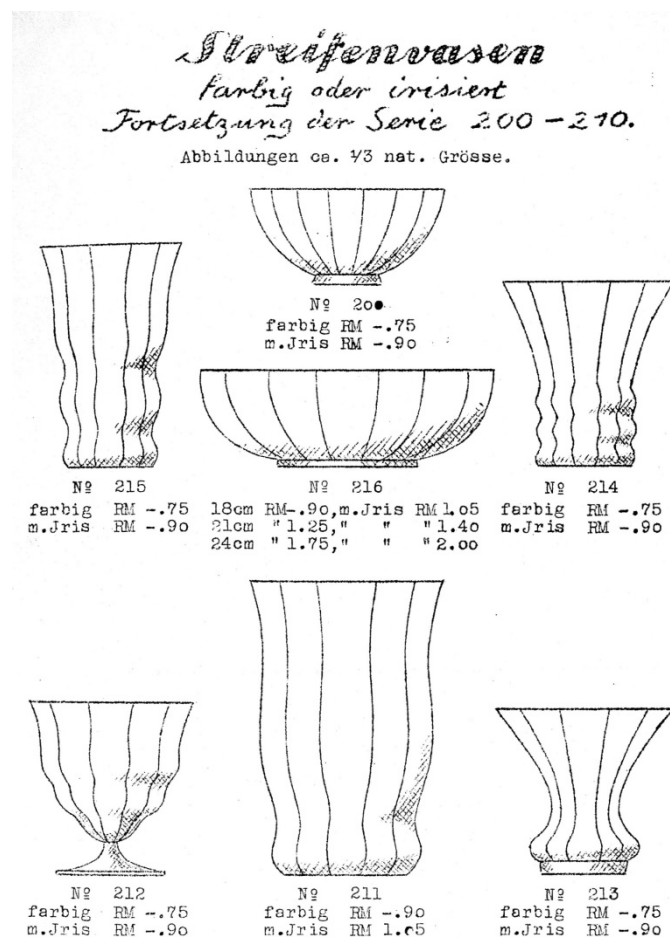


Abb. 242: Streifenvasen, Fortsetzung der *Serie 200* aus der Preisliste 1931.

<sup>343</sup> Vgl. Graul 1917, S. 38–39 und Pazaurek 1983, S. 102: Abb. 175 und S. 103. Siehe auch Riemann 2010 A, S. 223.

<sup>344</sup> BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 78; Preisliste Theresienthal 1961, o. S.



### 8.4.3. Kunsttheoretische Einordnung

Beim Versuch, das Werk Hans von Poschingers zu überblicken, stechen drei Aspekte hervor. Erstens wurde auf seinen Einfluss hin verstärkt Zierglas, häufig in der semifunktionalen Vasenform, in Theresienthal hergestellt. Zweitens griffen die Entwürfe Poschingers auf einfache, schlichte Formen zurück. Drittens wurden kalte Veredelungstechniken zugunsten der venezianischen Ofentechniken zumeist ausgeblendet. Es stellt sich nun die Frage, ob Poschinger sich darin von den zeitgenössischen Postulaten und Gestaltungskonzepten für das Material Glas beeinflussen ließ oder zur einer eigenen Position fand.

Wie bereits bei den Entwürfen Poschingers beschrieben, ist der Rückgriff auf venezianische Vorbilder und damit auch die damals verwendeten Techniken im Werk zahlreicher Künstler zu vermerken. Diese Entwicklung wurde allerdings von dem bereits mehrfach angeführten **Gustav E. Pazaurek** (1865–1935) kritisiert. Pazaurek war promovierter Kunsthistoriker und Mitglied des Werkbundes; sein besonderer Eifer galt darin, die Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe, u. a. durch Materialimitation, Konstruktionsfehler, Kitsch und Überdekorierung, anzuprangern.<sup>345</sup> Im Glasbereich, den er in seinen beiden grundlegenden Schriften *Moderne Gläser* von 1902 und *Kunstgläser der Gegenwart* von 1925 breit thematisierte,<sup>346</sup> traf er die Unterscheidung zwischen Glas- und Kristallstil. Mit Glasstil war damit die reine Ofen- bzw. Feuerarbeit gemeint, also insbesondere die venezianischen Ofentechniken,<sup>347</sup> während der Kristallstil die Veredelungen im kalten Aggregatzustand des Glases bezeichnete. Unter den zahlreichen Veredelungstechniken waren für Pazaurek allerdings nur die drei seiner Meinung nach materialgerechten Dekorarten von Schliff, Gravur und Malerei legitim.<sup>348</sup> Der Glasstil, der nach Pazaurek geringere Anforderungen an den Glashandwerker stellen würde als der Kristallstil,<sup>349</sup> waren bis zum 16. Jahrhundert in Venedig bereits auf die Spitze der Vollendung getrieben worden, so dass deren Gläser nicht mehr zu übertreffen seien. Der Kristallstil Böhmens, dessen bekanntester Vertreter Lobmeyr war, habe bis ins 19. Jahrhundert vorherrschen können.<sup>350</sup> Pazaurek konstatiert, dass um 1900 beide Stile nebeneinander existierten, und erwähnt als Beispiel für das ofengefertigte Glas sachlich das von Lobmeyr forcierte Strohglas, an dem sich Poschinger orientierte.

Aus ganz dünn geblasenem Glas und ohne zusätzlichen Dekor bestehen die Gefäße aus sog. Mousselineglas, Blumengläser und Serviceteile, zu denen 1916 Oskar Strnad erste Entwürfe zeichnete. In Paris 1925 zeigte Lobmeyr wiederum Trinkgläser, Kannen und reine Ziergegenstände aus Musselglas nach Entwürfen von Hoffmann, Prutscher und Oswald Haerdtl.<sup>351</sup>

Obwohl hier keine direkte Kritik anklingt, ist es doch eindeutig, dass Pazaurek den Kristallstil favorisiert, wenn er abschließend anmerkt:

Leider machte man [...] die Wahrnehmung, daß der venezianisierende Glasstil wieder vielfach weiterverfolgt wurde und daß ein gut Teil aller Entwürfe für ganz moderne Gläser in diesem

<sup>345</sup> Vgl. Pazaurek 1909 und Pazaurek 1912.

<sup>346</sup> Vgl. Pazaurek 1902 und Pazaurek 1925, sowie deren Kompilation durch Walter Spiegl: Pazaurek 1983 [1902/1925].

<sup>347</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 174.

<sup>348</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 175–176 und S. 179.

<sup>349</sup> Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 180.

<sup>350</sup> Vgl. Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 179–184.

<sup>351</sup> Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 186.

Genre gehalten war. [...] Dies war ein Fehler, und um so wichtiger wurde es, darauf hinzuweisen, daß Glasschliff und Glasschnitt nicht vernachlässigt werden dürfen.<sup>352</sup>

Poschinger steht damit zumindest zu Beginn der zwanziger Jahre bis in die dreißiger Jahre hinein dem Ideal Pazaureks fern, wie durch eine zeitgenössische Bewertung von Theresienthaler Glas von 1931 noch verdeutlicht wird: „Hier ist von allem Zeitbedingten gelöste, ja, ich möchte sagen erlöste Form und Farbe, hier hat ‚der‘ Glasstil schlechthin anmutigste und schönste Verkörperung gefunden.“<sup>353</sup> Schliff und Malerei treten dagegen in den nachgewiesenen Entwürfen Poschingers nicht, Gravur nur marginal auf. Die Empfehlung für den Kristallstil wiederholt **Walter Curt Behrendt** (1884–1945), Architekt und ebenfalls aktiv im Werkbund, in seiner Schrift *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur* von 1920:

Hier zeigt sich nun der Einfluß des modernen Kunstgeistes, daß er versucht hat, die glänzenden und kostbaren Wirkungen des geschliffenen Kristallglases in anderer Weise auszunutzen und neu zu Ehren zu bringen, indem er die Technik weniger für die Dekoration als für die Formgebung selbst verwertet. In diesem Sinne haben sich künstlerische Anregungen, ausgehend von der Wiener Schule, namentlich in dem alten Zentrum der Glasindustrie, in Nordböhmen, geltend gemacht. In sehr geschickter Weise wird hier der Schliff dazu benutzt, an neuen, von modernen Künstlern entworfenen Gefäßformen von weichgeschwungenen, feinprofilierten Umrißlinien die Schönheit des Glases, den Glanz seiner Oberfläche zur Geltung zu bringen.<sup>354</sup>



Abb. 243: Ziergläser mit Schälchliff, entworfen von Jean Beck, 1918.

Der hier beschriebene Ecken- bzw. Schälchliff wird eben wegen seiner formgebenden Eigenschaften propagiert; die aus dem Biedermeier entnommene Dekorationsart, die zum Ende des 19. Jahrhunderts gemieden wurde – man denke nur an Dressers scharfe Verurteilung dieser Oberflächenbehandlung, entsprach nun wieder modernen Formvorstellungen. Während Poschingers *Serie 200* zwar die grundlegende Gestaltung der sich aneinander reihenden Bahnen übernimmt, vermeidet er aber durch den Einsatz der Ofentechnik des optischen Einblasens die Härte und Kantigkeit der geschliffenen Flächen. Die Wandung der optisch gestreiften Gläser ist dagegen außen glatt und bewahrt sich insofern die Qualität der unbehandelten Glasoberfläche. Da Poschingers Gläser aber trotz der Konzentra-

<sup>352</sup> Pazaurek 1983 [1902/1925], S. 186.

<sup>353</sup> Rothenbücher 1931, S. 690.

<sup>354</sup> Behrendt 1920, S. 111.

tion auf schlichte Formen nicht dem Ideal des Werkbundes nach einer unverzierten Form entsprechen, liegt eben im Einbezug der ofentechnischen Verfahren, nämlich das optische Einblasen, das Fadenglas, die Auflagen und geformten Elemente begründet. **Wolfgang Pfeiderer** (1877–1971), damaliger Leiter der *Abteilung für Bildende Künste des Vereins zur Förderung der Volksbildung in Württemberg*, beschreibt in seiner Einleitung zum Katalog der Stuttgarter Werkbundaussstellung *Die Form ohne Ornament* von 1924 die grundsätzliche Eignung des Werkstoffes Glas für eine unverzierte Form:

Das Glas ist das ideale Material für die abstrakte, stereometrische Form. Es ist kühl, hart, spröde und bildet insofern den adäquaten materiellen Ausdruck für eine strenge, reine, gebundene Form. Es ist durchsichtig und macht dadurch die stereometrische Form zugleich reich und ziervoll, wie kein anderer Stoff. Sorgt man dafür, daß das Glas dünnwandig und von feiner Qualität ist, so kann man eine vollkommene Schönheit der reinen Form erreichen, die den Gedanken an Verzierung völlig ausschließt. Und man darf sagen, daß der Verzicht auf Verzierung gerade beim Glas heute schon zu einer hohen Kultur der Form geführt hat. Allerdings herrschen die bauchigen, die schwellenden Formen vor, die sich aus dem Arbeitsvorgang natürlich ergeben.<sup>355</sup>

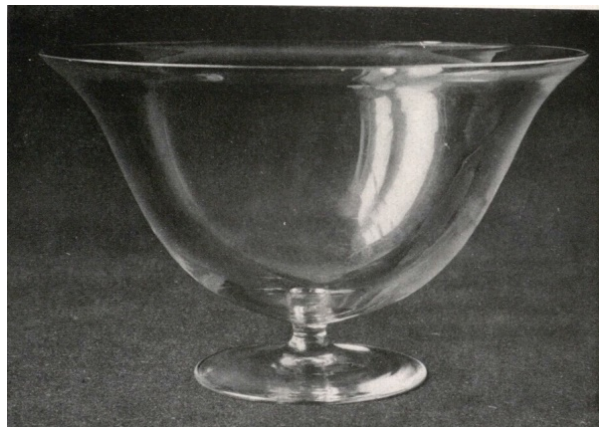


Abb. 244: Fußschale, Regenhütte, gezeigt in Stuttgart 1924.

Pfeiderer betont dabei, dass diese für das Glashandwerk typischen blasenförmigen Formen auf kreisrunder Basis nicht vegetativer, sondern rationaler Natur seien. Die Gestaltungsmerkmale solcher sanft geformten Gläser, die in Stuttgart 1924 u. a. von der Regenhütte ausgestellt wurden,<sup>356</sup> wirken mit der Dünnwandigkeit ebenfalls den venezianischen Vorbildern in ihrer schlichten Ausprägung und darin Poschingers Entwürfen verwandt. Insbesondere die Vasen und Schalen im venezianischen Stil der *Serien 1100* und *1200* aus der Preisliste von ca. 1925–1930, die vermutlich Poschinger zugeschrieben werden können, konzentrieren sich auf die undekorierte Form und rekurren damit einerseits auf die Vergangenheit, während sie andererseits aktuelle Tendenzen aufgreifen. Sie stehen somit gleichberechtigt neben den von Behrendt geforderten Schliffgläser, die ebenfalls in Stuttgart vertreten waren und von der Wiener Werkstätte und den Deutschen Werkstätten gezeigt wurden.<sup>357</sup>

<sup>355</sup> Vgl. Pfeiderer 1924, S. 20.

<sup>356</sup> Vgl. Kat. Ausst. Stuttgart 1925, S. 70 und S. 74.

<sup>357</sup> Vgl. Kat. Ausst. Stuttgart 1925, S. 71–73.





Abb. 245–246: Ziergläser im venezianischen Stil der *Serie 1100 und 1200*, vermutlich entworfen von Hans von Poschinger, Theresienthal, ca. 1925–1930.

Zuletzt sollen die Entwürfe Poschingers noch anhand der im Vorfeld angeführten und 1922 erschienenen Schrift *Kunstgläser. Werktreue Schöpfungen aus alter und neuer Zeit* von **Carl Jaeger** und **Georg Fraunberger** analysiert werden. Die darin formulierten Gestaltungskonzepte sind insofern von besonderem Interesse als Jaeger im Rahmen seiner Tätigkeit für die Glasfachschule in Zwiesel selbst für Theresienthal Entwürfe geliefert hatte. Georg Fraunberger publizierte wenige Aufsätze über Graphik und Kunstgewerbe und war ebenso wie Jaeger Lehrer, genauer Professor an der Kreisoberrealschule in Nürnberg;<sup>358</sup> aus der gemeinsamen beruflichen Tätigkeit ist wohl der Plan für das Buchprojekt entsprungen. Aufgrund der hohen Qualifikation Jaegers im Glasbereich ist es allerdings wahrscheinlich, dass in *Kunstgläser* in erster Linie dessen Ansichten dargelegt werden, weshalb im Folgenden in erster Linie Jaeger als Autor aufgefasst werden soll. Die darin erarbeiteten Konzepte sind aber auch im Zusammenhang mit dem von der Glasfachschule beschrittenen Weg zu sehen, mit der man sich in Theresienthal schon aufgrund der lokalen Nähe auseinandersetzen musste. Die Schrift widmet sich nacheinander den drei Bereichen von Form, Farbe und Dekor, weshalb diese Gliederung hier beibehalten wird.

Jaeger untermauert analog zu Pfeleiderer den Anspruch auf klare, einfache Formen und setzt diese in Bezug zur ebenfalls geforderten Materialgerechtigkeit beim Entwurf:

Selbst die äußerste Schlichtheit empfinden wir da nicht mehr als leer und einförmig, weil eben das Licht seinen Reichtum über das wasserklare, spiegelnde und reflektierende Material ausgießt. Selbst die leiseste Krümmung, jede Kante, jeder Rand und Grat spielt und blinkt und läßt keine Einförmigkeit aufkommen, daher ermüdet unsere Aufmerksamkeit und Lust nicht leicht, auch wenn wir eine Schale, einen Becher von nur allerschlichtester Form in den Händen halten und seine Reflexe im Lichte spielen lassen, daher unser Wohlgefallen an klaren Umrissen, an leicht zu übersehenden, geradezu stereometrischen Gestaltungen, an Kugelabschnitten, an anmutenden Ellipsen, an Kurven, deren Konstruktionselemente wir unbewußt noch zu spüren vermeinen.<sup>359</sup>

Die hier beschriebene, vom Licht abhängige Wirkung des Glases mittels übersichtlicher Formen zu erhalten, ohne den Betrachter durch störende Spiegelungen und Verzerrungen zu verwirren, stellt Jaeger an oberste Stelle. Die daraus resultierende Favorisierung der runden Formen schließt nicht nur das Verfahren des gepressten Glases aus, sondern ist auch Grundlage für spannungsfreies und damit

<sup>358</sup> Vgl. die Angaben in Fraunberger 1920.

<sup>359</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 12–13.

überhaupt weiter zu verarbeitendes Glas, wie Jaeger beschreibt: „Je einfacher, großliniger und harmonischer die Profilierung ist, desto schöner und sicherer bläst sich die Form, desto gleichmäßiger in der Stärke wird die Glaswandung und desto leichter und zuverlässiger ist sie spannungsfrei zu kühlen.“<sup>360</sup> Da die Zweckmäßigkeit den Entwerfer einschränke und beim Gebrauchsglas eine festgelegte Typenbildung vorhanden sei,<sup>361</sup> empfiehlt Jaeger – unter Hinweis auf die bereits überholte reine Zweckform – die Konzentration auf das Luxusglas als vielversprechenden Ausgangspunkt einer innovativen Formgestaltung.<sup>362</sup> Während die Übertreibungen der venezianischen Flügelgläser dabei angeprangert werden,<sup>363</sup> ist für Jaeger eine Eigenwilligkeit in der Formgebung legitim, solange sie nicht zweckwidrig ist, wobei er die Vase besonders als Formwahl empfiehlt:

[Die Vase] geht vom Zweck nur aus wie von einem Vorwand, um zur reinen Form emporzustreben, um Form an sich zu erringen. Kein Werkstoff ist dazu williger als das Glas, keiner reicher. Darum lieben wir die leere Glasvase als das zweckverachtende Gefäß der reinen Formenoffenbarungen. Wohl entzückt uns die Vase auch, wenn sie in die Wechselrede eintritt mit den Blumen und Blättern, die sie umschließt, aber reiner noch und sprechender als Form besteht sie für sich allein. Wir erleben da ihre Schönheit ohne Ablenkung und Minderung, empfinden sie schon an sich architektonisch.<sup>364</sup>

Die für Theresienthal besonders auffällige Hinwendung zum Zierglas, insbesondere Vasen und Schalen, erfährt unter diesem Gesichtspunkt als Spielfeld für originäre Formentwicklungen eine neue Bedeutung. Setzt man Poschingers Entwürfe in Bezug zu Jaegers Ausführungen, so kann zunächst ebenfalls das besondere Interesse für klare, einfache Formen bestätigt werden. Unkonventionellere Formlösungen befinden sich bereits am Grenzbereich von Form und Dekor und beziehen sich auf aufgelegte und am Ofen geformte Elemente. Falls sämtliche Entwürfe der Preisliste von ca. 1925–1930 Poschinger zugeordnet werden könnten, sind die pagodenartigen Deckelknäufe der asiatisch inspirierten *Serie 1200* ebenfalls als ungewöhnliches Formelement zu berücksichtigen.

Für Jaeger ist die völlige Entfärbung und damit verbunden die Dünnwandigkeit des Glases das anzustrebende Ideal.<sup>365</sup> „Noch wichtiger aber ist, daß den Farbgläsern [...] jene geheimnisvolle ideelle Vollkommenheit fehlt, welche einem Stoffe von gänzlicher Farbbefreiheit und unfäßlicher Klarheit an und für sich schon eigen ist. [...] Es ist etwas Absolutes, bis zur Abstraktion Gesteigertes.“<sup>366</sup> Während Jaeger den Einsatz von Farbe beim Gebrauchsglas sehr kritisch betrachtet,<sup>367</sup> sieht er die Vase als Farbträger im Gesamtkontext der Raumgestaltung als akzeptabel an.<sup>368</sup> Das in der Zeit beliebte Kobaltblau ist für Jaeger insofern angemessen, als der kühle, elegante Farbton die warmen Holztöne des Mobiliars optimal ergänzen könne.<sup>369</sup> Im Grunde sei Farbglass aber nur als geschliffenes Überfangglas legitim, da es das Material des Glases wieder spürbar mache.<sup>370</sup> Irisierungen werden wegen ihrer das

<sup>360</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 15.

<sup>361</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 17–18.

<sup>362</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 24–25 und S. 29.

<sup>363</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 26.

<sup>364</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 30.

<sup>365</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 35–36.

<sup>366</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 39.

<sup>367</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 40–41.

<sup>368</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 43.

<sup>369</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 45.

<sup>370</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 50.

Auge irritierender Eigenschaften<sup>371</sup> ebenso wie das Opakglas als dem Material entgegenstehende Modeerscheinung gerügt.<sup>372</sup> Jaeger schränkt diese Feststellung allerdings noch ein: „Lediglich als Fadeneinlage in den Millefiori und Netzgläsern hat das Opakglas auf- und eingeschmolzen in kristallklares Glas eine gewisse, wenn auch recht beschränkte und bescheidene Berechtigung.“<sup>373</sup> Es ist schwierig, sich über die Farbgebung der Entwürfe Poschingers klar zu werden. Während die Strohgläser den Forderungen Jaegers natürlich entsprechen, stellen die opaken türkisfarbigen Gläser und auch die transparent farbige Vasenserie 200 das genaue Gegenteil dar. Allerdings erfüllt er Jaegers Forderung, beim Gebrauchsglas auf Tönungen zu verzichten. Poschingers Hinwendung zum Faden-glas wird analog zu Jaeger als Dekoration aufgefasst und anschließend besprochen.

Während Jaeger dem überbordenden Dekor der Jugendstilkunst eine klare Absage erteilt,<sup>374</sup> schließt sein Verständnis moderner Glasgestaltung Dekorationen nicht aus, sondern legitimiert sie neu, wobei er aus den Charakteristika des Materials heraus argumentiert:

Jedenfalls läßt es sich nicht leugnen, daß für alle Augen unter gewissen Voraussetzungen und Stimmungen, für manche Augen vielleicht sogar immer, die Minderung, ja förmliche Auflösung der Körperhaftigkeit bei einer völlig makellosen, ideal klaren Gefäßwand etwas Peinliches, Verwirrendes, Unheimliches, man ist fast versucht zu sagen, Gespenstisches an sich hat [...]. [...] Aus diesem Grunde beruht nämlich beim Glas – wenigstens teilweise – das Verlangen nach ‚Zier‘, denn ‚Zier im engeren wie im weiteren Sinne‘ erwächst beim Glas nicht bloß wie der keramische Dekor aus dem Streben nach Bereicherung der Oberfläche, sondern eben auch aus dem Suchen und Verlangen nach optischer Verfestigung der Gefäßwand und Aufhebung ihrer scheinbaren Körperlosigkeit.<sup>375</sup>

In diesem Sinne interpretiert Jaeger das optische Glas unter der Rubrik „Zier im weiteren Sinne“ als völlig legitim, da es der Transparenz und Leichtigkeit des Glases nicht entgegenstünde. Der polygonale Querschnitt der Innenkanten verschmelze mit der völligen Glätte der Außenkanten.<sup>376</sup> Das Dekor geht also mit der Form eine untrennbare Synthese ein. Obwohl eine ähnliche Aussage für das Faden-glas getroffen werden könnte, übt Jaeger an diesem Kritik:

Die Virtuosität der Venetianer hat sich nicht genug tun können in immer verwickelteren und reicheren Verschlingungen und Verwindungen. Statt das Netzsystem in taktvoller Zurückhaltung dem Charakter der Gefäßform unterzuordnen und anzupassen, haben sie vielfach die kunstvolle Retikulierung zur Hauptsache und zum eigentlichen Endzweck ihrer Arbeit und ihres Ehrgeizes werden lassen. Ihr Werk verlor aber damit seine ästhetische Logik. Die Oberflächenlinien der Retikulierung hörten damit auf, die Krümmungen der Gefäßwände zu verdeutlichen und zu klären. [...] Ein unverkennbarer Nachteil der Retikulierung sind auch die lückenlos das ganze Gefäß überziehenden opaken Linien, die die klare, strahlende Durchsichtigkeit des Glasgefäßes stark beeinträchtigen, besonders wenn ein recht engmaschiges Netzsystem gewählt wird.<sup>377</sup>

<sup>371</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 50–54.

<sup>372</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 55.

<sup>373</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 55.

<sup>374</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 108–111.

<sup>375</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 65–66.

<sup>376</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 72–73.

<sup>377</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 76–77.

Analog dazu sieht Jaeger die Auflagen in venezianischer Ofentechnik nur dann als berechtigt an, wenn sie einfach gestalte und an die Oberfläche gebunden bleiben.<sup>378</sup> Schliffe werden als strenge, stereometrische Dekore befürwortet,<sup>379</sup> wobei der Schälschliff aufgrund seiner formgebenden Eigenschaften ebenfalls als Bereicherung angesehen wird:

Die Einförmigkeit des Rundquerschnittes des geblasenen, noch nicht mit dem Schleifrad bearbeiteten Gefäßes wandelt sich nun durch die Schälung zur polygonalen Vielfältigkeit. An die Stelle der konvexen Flächenkrümmungen treten nun gerade gerichtete Führungen, ja nicht selten verleiht das Schleifrad den Schälschnittbahnen sogar schwache, eben noch merkbare Konkavitäten.<sup>380</sup>

Während bei der Gravur eine klare und ruhige Ornamentation empfohlen wird,<sup>381</sup> wird die Malerei im Allgemeinen kritisiert, da die übliche Übertragung von der Tafelmalerei auf die gerundete Wandung des Glases nicht funktionieren könne:

Daß Wappen, Landschaftliches und Figürliches in der Schmelzmalerei nicht recht zu einer Einheit mit dem Glase zusammengehen wollen, kann natürlich nicht sonderlich befremden; auffallender ist dagegen, daß auch ornamentale Zier nicht leicht gelingt. Erst unser Jahrhundert hat – wenigstens in erlesenen Einzelstücken – bemalte Gläser hervorgebracht, vor denen wir uns gerne in Bewunderung beugen. [...] das Bemalen der Gläser scheint leicht zu sein und ist doch unter allen Zierweisen des Glases weitaus am schwierigsten.<sup>382</sup>

Das malerische Golddekor beurteilt Jaeger – abgesehen zu den Analogien bei der Malerei, insbesondere der Kritik an der Verunklärung der Durchsichtigkeit – als nicht materialgerecht. Letztendlich sei eine Vergoldung das Aufbringen eines fremden, nämlich metallischen Materials, das nur dann mit dem Glas vereinbar sei, wenn es sich dessen Spezifika unterordne.<sup>383</sup> Zurückkommend auf die Entwürfe Poschingers erfährt dessen Verwendung des optischen Glases unumwundene Zustimmung Jaegers, während das Fadenglas – nur in der nicht genetzten Variante und die Auflagen sich an der Grenze von Jaegers Verständnis von materialgerechtem Dekor befinden. Unter den nachgewiesenen Gläsern Poschingers befindet sich auch ein Trinksatz mit Blumengravur, die aber die Transparenz der Kuppen stark mindert und damit nicht den Erwartungen Jaegers entspricht. Schliffe und Bemalungen sind Poschinger nicht zweifelsfrei zuzuordnen, obwohl das Theresienthaler Glas der zwanziger Jahre auch geometrische Schliffe, wie etwa bei der Vasenserie 1200, ebenso Malereien und Golddekore einbezieht.

Es ist festzuhalten, dass Poschinger sich offensichtlich dezidiert mit den zeitgenössischen Postulaten an eine gute und materialgerechte Glasgestaltung auseinandersetzte, diese aber nur soweit beherzigte als sie nicht den Anforderungen an ihn als Hüttenleiter entgegenstanden. So wäre es für Theresienthal nicht sinnvoll gewesen, eine bestimmte Dekorationsart, für die Kunsthandwerker nun einmal vorhanden waren, gänzlich auszuschließen. Theresienthal musste sich folglich einen eigenen Weg

<sup>378</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 79–81.

<sup>379</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 83–87.

<sup>380</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 83.

<sup>381</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 92–93.

<sup>382</sup> Jaeger und Fraunberger 1922, S. 97.

<sup>383</sup> Vgl. Jaeger und Fraunberger 1922, S. 105.

suchen. Die nachweisbaren Entwürfe Poschingers verweisen aber deutlich und im Gegensatz zu den früheren Kollektionen Theresienthals auf eine neue Konzentration auf das Zierglas und dessen Formgebung unter Einbezug aktueller Strömungen, ebenso auf den Versuch, die in Theresienthal etablierten Ofentechniken neu zu beleben und in eine moderne Gestaltung zu integrieren. Poschingers Werk ist nicht in seinem ganzen Ausmaß zu begreifen, da unklar ist, ob neben ihm noch andere interne oder externe Entwerfer für die Kollektion verantwortlich zeichneten. Es ist aber anzunehmen, dass er einen deutlich mehrheitlichen Teil der Theresienthaler Gläser nach 1922 entwarf, wozu auch die bereits im Zusammenhang mit den Preislisten und den sich nun anschließenden Einzelanalysen analysierten Gläser zu zählen sind.

## 8.5. Einzelanalysen IV

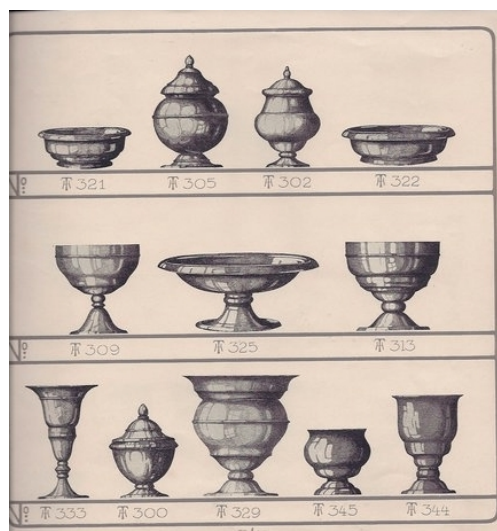
### 8.5.1 Auswahlkriterien

Im Zusammenhang mit Hans von Poschinger und den Preislisten wurde schon relativ ausführlich auf verschiedene Modelle der zehner bis dreißiger Jahre eingegangen. In den nun folgenden Einzelanalysen sollen noch Beispiele für die bisher kaum thematisierten, aber auch im modernen Theresienthaler Glas zur Anwendung gekommenen Veredelungstechniken der Malerei und des Schliffs angeführt werden. Die farbigen Ziergläser, die sich teils in der Preisliste von ca. 1915–1918 nachweisen lassen, aber auch in weiteren Formen auftreten, stellen einerseits wegen der verwandten malerischen Dekore, andererseits wegen der formalen Nähe zu Entwürfen Rehms, Becks und Mauders ein interessantes Themengebiet dar. Im Archiv der Familie Gangkofner konnten Zeichnungen gefunden werden, die den Zusammenhang zwischen den Entwürfen Rehms und Theresienthals noch weiter untermauern. Die Verwendung von Schliffen wird mit einer ab 1933 angebotenen Vasenserie charakterisiert. Als drittes Beispiel gesellt sich die noch heute in Theresienthal produzierte Serie *Marlene* hinzu, deren formale und farbliche Gestaltung thematisiert werden soll.

### 8.5.2. Pokal 309 / Passauer Glasmuseum, sowie weitere Kunstgläser, ca. 1915–1925

Man kann sich der Gruppe der farbigen Ziergläser aus Theresienthal von mehreren Seiten annähern. Zunächst sind die mit einer Theresienthaler Marke versehenen Gläser in der bereits kurz erwähnten Preisliste von ca. 1915–1918 dokumentiert. Solche Gläser sind in mehreren Sammlungen erhalten und tauchen immer wieder im Handel auf. Was bisher in der Forschung nicht berücksichtigt wurde, sind die zeichnerischen Vorlagen für diese Preisliste und einen weiteren, wahrscheinlich nicht publizierten Katalog, die im Archiv der Familie Gangkofner aufbewahrt werden. Diese Zeichnungen zeigen ähnliche, allerdings durchgehend golddekorierte Gläser, die sich ebenso wie die dekorfreen Stücke in einen Kontext mit den in Theresienthal produzierten Entwürfen farbiger Ziergläser von Carl Rehm setzen lassen.

Abb. 247: Tafel mit *Pokal 309*  
aus der Preisliste Theresienthal  
ca. 1915–1918.



Vergleicht man zunächst die Abbildungen der Preisliste von ca. 1915–1918, die laut Titel schlicht Vasen und Ziergläser anbietet, mit den erhaltenen Graphitzzeichnungen des Archivs, so kann konstatiert werden, dass zu etwa zwei Dritteln der in der Preisliste angebotenen Nummern 300–348 noch Zeichnungen erhalten sind.<sup>384</sup> Vergleicht man die Details der Darstellungen, die Reflexionen und Schraffuren, ist es eindeutig, dass die Zeichnungen als Druckvorlage für die Preisliste dienten. Der Begriff der Musterzeichnung ist für diese Unterlagen trotz des Verzichts auf strikte darstellerische Frontalität angemessen, da die Gläser sehr detailgetreu abgebildet sind. Der Preisliste können derzeit mindestens fünf erhaltene Gläser gegenübergestellt werden; dazu zählen trotz leicht abweichenden Maßen die Stücke mit der Nummer 309 und 347 im Passauer Glasmuseum<sup>385</sup> und 300, 335 und 344 in der Sammlung Buse<sup>386</sup> mit der spezifischen Ätzmarke, einem *TH* im Spitzenrand, wie es Stephan Buse beschreibt. Dieselbe Marke wurde von Christiane Sellner 1995 in einem Bestandskatalog des Passauer Glasmuseums als *TM* identifiziert, was sich aber aufgrund der Preisliste Theresienthals, die das Signet einführte, nicht bestätigen konnte. Die darauf aufbauende Zuschreibung an Bruno Mauder ist damit ebenfalls hinfällig.<sup>387</sup>



Abb. 248: Graphitzzeichnung des Theresienthaler Pokals 309 aus dem Archiv der Familie Gangkofner.

Als einzelnes Beispiel soll an dieser Stelle der *Pokal 309* des Passauer Glasmuseums herausgegriffen werden, dessen Entwurf analog zur Preisliste auf ca. 1915–1918 datiert werden und der exemplarisch für die anderen Gläser des Katalogs gelten kann. Die Fußschale, die in der Preisliste als Pokal bezeichnet wird, trägt ein halbkugelförmiges Oberteil auf einem zusammengesetzten Schaft aus Hohlkugel und Ringscheibe, woran sich ein glockenförmig ausgestellter, nach unten offener Fuß anschließt. Während Schaft und Fuß unbehandelt sind, weist das Oberteil mehrere Besonderheiten auf, die an der Musterzeichnung noch deutlicher zutage treten als auf der photographischen Abbildung. Die Form entspricht nicht exakt der einer Halbkugel, sondern variiert die Grundform durch zwei weiche, umlaufende Einbuchtungen im unteren Bereich, wodurch die Konturlinie zwei mal fast unmerklich abgelenkt wird und eine sanfte Wellenbewegung bildet. Schon die leicht gebrochene Außenkontur bereichert und belebt die sonst sehr schlichte Form. Der obere, annähernd zylindrische Randbereich des Ober-

<sup>384</sup> ATG; Musterzeichnungen zur Preisliste von ca. 1915–1918, undatiert. Erhalten sind die Abbildungen zu den Nummern 300, 301, 303, 305–309, 311–313, 316, 321, 322, 324, 325, 331, 332, 334–337, 339–348.

<sup>385</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 54: V.69 und V.70. Beide Katalognummern beschreibt Christiane Sellner.

<sup>386</sup> Vgl. Buse: *Kobaltblaue und andersfarbige Gefäße aus Theresienthal um 1915–1920*, a. a. O.

<sup>387</sup> Vgl. Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 54: V.69; siehe auch Buse 2009 D, S. 15.



teils wird markiert von einem Radlband, also einem aufgelegten, gerippten Faden. Die Schale ist komplett aus massegefärbtem kobaltblauem Glas gefertigt, wobei in der Preisliste auch noch die Ausführung in den ebenfalls relativ dunklen Farbtönen Grün und Violett, sowie in Klarglas angeboten wurde.



Abb. 249: *Schale 347 und Pokal 309*, Theresienthal, ca. 1915–1918, Passauer Glasmuseum.

Der Pokal bezieht sich in Farb- und Formgebung deutlich auf Vorbilder Bruno Mauders, die vor 1915 in Regenhüte produziert wurden, die ebenso wie in Theresienthal in kobaltblau, klar und in anderen Farben angeboten wurden.<sup>388</sup> Allerdings ist die Theresienthaler Variante in Bezug auf die Gliederung des Schaftes deutlich stärker an dem Vorbild des venezianischen Kelchgases bzw. den typischen Fußschalen orientiert und weist insofern eine traditionellere Gliederung auf, während das Oberteil respektive die vergrößerte rundliche Kuppel auf späthistoristische Pokale rekurriert. Ähnlichkeiten finden sich auch zu der Linienführung bei der Außenkontur in den um 1917 entstandenen und von der Firma Peill & Sohn in Düren hergestellten Gläsern Georg Metzendorfs (1874–1934),<sup>389</sup> die aber weit- aus stärkeren Stauchungen unterliegt. Auch der Einsatz von geformten Elementen im Schaft entspricht dem Theresienthaler Beispiel. Weitere Parallelen finden sich im Werk Jean Becks, wo ebenfalls wellige und bauchige Außenlinien auftreten; allerdings werden diese Gläser auf nach 1920 datiert, so dass letztlich nicht klar ist, in welche Richtung eine mögliche Beeinflussung verlaufen sein könnte.<sup>390</sup> Sowohl Beck als auch Mauder verzichten bei solchen Fußschalen ganz auf weitere Verzierungen. Bei der Theresienthaler Schale ist aber Sellner dabei zuzustimmen, dass der Entwerfer das „historisierende Dekorationsrepertoire“<sup>391</sup> der Theresienthaler Glasmacher berücksichtigte. Ähnliche Auflagen finden sich bei den Gläsern Rehms und seltener als andere tropfen- oder nuppenförmige

<sup>388</sup> Vgl. Sellner 1992, S. 173–182. Besonders interessant ist Mauders Bemerkung in seiner Rezension zu Pazaureks Publikation *Kunstgläser der Gegenwart*. „Die Farbgläser werden immer Modegläser sein und als solche je nach der Zeit kommen und gehen. Sie haben wohl dekorativen Charakter, man kann sich aber des Eindrucks nicht erwehren, daß sie allzuleicht aufdringlich werden.“ Rezension zu Pazaurek 1925 von Mauder, S. 354. Diese Bemerkung ist umso verwunderlicher, da nur einige Seiten weiter Farbgläser aus der Fachschule Zwiesel abgebildet werden. Die hier geübte Kritik könnte allerdings darauf hinweisen, dass zahlreiche Glashütten zu dieser Zeit ähnliche Gläser fertigten und neue Impulse fehlten.

<sup>389</sup> N. N. 1917 [Edelgläser Peill], S. 392, sowie Pazaurek 1983, S. 102–103: Abb. 178.

<sup>390</sup> Vgl. *Schalen*, in: Online-Katalog zur Ausstellung *Jean Beck* im Glasmuseum Frauenau 2010, <http://www.jean-beck.de/katalog/schalen.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>391</sup> Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 54: V.70.



Auflagen bei Entwürfen Wenz-Viëtors<sup>392</sup> und Wersins.<sup>393</sup> Dennoch besitzt das in Theresienthal genannte Radlband, ebenso wie die Hohlkugel einen gewissen Wiedererkennungswert für die Glashütte, weshalb sich im *Pokal 309* eine sehr klare, nach modernen Gesichtspunkten ausgerichtete Formgebung mit Theresienthaler Eigenarten verbindet.



Abb. 250: Fußschale, entworfen von Bruno Mauder, Regenhütte, um 1914.

Abb. 251: Schale und Vase aus blauem Glas, entworfen von Georg Metzendorf, Peill & Sohn, 1917.

Es ist unklar, wer die mit der Theresienthaler Ätzmärke versehenen Gläser entwickelte. Trotz großer formaler Parallelen scheidet Carl Rehm als Entwerfer aus, da immer nur entweder seine eigene Marke oder das Theresienthaler Signet auf den Gläsern zu finden ist. Möglicherweise wurde in Theresienthal zunächst nach Rehms Entwürfen und wohl im Auftrag von Steigerwald's Neffe produziert und erst in einem zweiten Schritt eine weitere, davon abhängende Linie entworfen. Das Vorgehen erinnert an den Ablauf bei den Strohläsern Poschingers, die von den vor Ort produzierten Entwürfen für Lobmeyr inspiriert wurden. Es ist durchaus möglich, dass auch in diesem Fall Hans von Poschinger die Grundidee über Rehm kennenlernte, aufgriff und für eine firmeneigene Kollektion variierte.<sup>394</sup> Hierin zeigt sich aber auch die Handhabung der Glashütten, die weiterhin Künstlerentwürfe geringfügig variierten und so zu eigenen Versionen umformten.<sup>395</sup> So stehen sich etwa eine Fußschale von Rehm (Vgl. Abb. 219.) und die Nummer 325 der Preisliste von ca. 1915–1918 in Aufbau und Details, insbesondere bei den Wülsten unter dem Oberteil und den Aufwölbungen am Rand der Bodenplatte, sehr nahe.



Abb. 252: Graphitzeichnung des Theresienthaler *Schale* 325 aus dem Archiv der Familie Gangkofner.

<sup>392</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1991, S. 207–208: G 133.

<sup>393</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1991, S. 211 und S. 213: G 169.

<sup>394</sup> Vgl. Buse: *Kobaltblaue und andersfarbige Gefäße aus Theresienthal um 1915–1920*, a. a. O.

<sup>395</sup> Vgl. Warthorst 2008 D, S. 105–106.

Die hier beschriebenen Ziergläser konnten mit dem Grundgedanken, Material, Form und Farbe für sich wirken zu lassen, auf weitere Dekorationen verzichten. Im Laufe der zwanziger Jahre kristallisierte sich allerdings eine der reinen Form entgegenlaufende Tendenz heraus, die wieder zur Aufnahme von Dekoren auf den Farbgläsern führte. So stellte beispielsweise die Josephinenhütte blaue Kunstgläser mit Gold- und Silberdekoren her.<sup>396</sup> Für Theresienthal sind über die bereits erwähnte Ätzmarke zwei Gläser mit Vogeldekoren in der Sammlung Buse belegt; dazu zählt ein kobaltblauer Deckelpokal mit einem asiatische inspirierten Dekor mit Fasan und Blütenzweig in Gold und opak-weißer Emailmalerei. Das zweite Beispiel rekurriert eher auf renaissancistische Vorbilder und integriert beim gravierten und vergoldeten Dekor verschiedene Vögel in ein Rankenwerk. Diese Vase weist zudem einen zehnteiligen Schältschliff auf und greift formal auf biedermeierliche Stücke zurück.<sup>397</sup> Vogeldekore waren auch in den Designs der Glasfachschule zwischen etwa 1914 und 1920 verbreitet: „Dichte Blumengirlanden und eng gewirkte wolkige Pflanzenbänder mit darin versteckten Vögeln sind bestimmend.“<sup>398</sup> Für beide Vasen ist zu konstatieren, dass die Formgebungen nicht mit der Preisliste von ca. 1915–1918 konform gehen; ebenso lassen die Dekore mit naturalistischen Elementen keine völlige Kongruenz mit der modernen bzw. klassizistischen Form zu.



Abb. 253–254: Kobaltblaue Deckelvase mit Vogeldecor, 33 cm hoch, und Vase mit Akanthusdecor, 17,2 cm hoch, Theresienthal, ca. 1920–1925, Sammlung Buse.

Eine weitere in der Sammlung Buse befindliche Vase weist gemalte Dekorbänder mit gerollten Schnecken auf, in denen stilisierte Blüten sitzen; das Dekor setzt sich aus drei Farben zusammen: Gold und den beiden opaken Farbtönen Weiß und Türkis. Die Vase selbst zeigt eine im unteren Bereich kugelige Grundform, die nach oben zunächst zylindrisch fortgesetzt wird und in einem leicht ausgestellten Rand endet. Form und Dekor zeigen also das gleiche Bemühen um eine Vereinfachung der Linien. Das Dekor verweist auf das beliebte Akanthusmotiv, das hier in erster Linie durch die in abwechselnde Richtungen eingedrehten Stiele der Blüten aufgegriffen wurde. Dabei wurde die Grundidee aber strak heruntergebrochen, wie etwa bei den Blüten, die auf drei Einzelteile reduziert sind: dem türkisfarbe-

<sup>396</sup> Vgl. Oltmanns 1925, S. 247–248.

<sup>397</sup> Vgl. Buse: *Kobaltblaue und andersfarbige Gefäße aus Theresienthal um 1915–1920*, a. a. O.

<sup>398</sup> Riemann 2010 F, S. 322.

nen, dreigeteilten Blütenansatz, der Blütenmitte in Form von je fünf goldenen Punkten und den weißen Blütenblättern, dargestellt als neun oder zehn strahlenförmig nebeneinander gesetzte, fast trapezförmige Flächen. Auf Zwischenelemente, wie kleinere Triebe, zusätzliche kleinere Blüten oder Blätter, wurde weitgehend verzichtet, nur die kleinen goldenen Schnecken und Punkte entlang der Hauptlinien und die duftig gemalten weißen Blätter zwischen den einzelnen Elementen wecken dezente Erinnerungen an die historistischen Dekorationen Theresienthals. Der hier gezeigte Versuch, etablierte Dekore weiterzuentwickeln und für eine klare, moderne Formgebung anwendbar zu machen, ist ebenfalls zahlreichen, ähnlich zu datierenden Zeichnungen im Archiv der Familie Gangkofner abzulesen.



Abb. 255–256: Deckblatt *Kunstgläser* und Zeichnung einer violetten Schale mit Golddekor in Gouachetechnik, Theresienthal, ca. 1920–1925, aus dem Archiv der Familie Gangkofner.

Dabei handelt es sich um zwölf Blätter mit Musterzeichnungen von achtzehn Gläsern und mit einer Darstellung von mehreren Gläsern, die aufgrund des Schriftzuges „*Theresienthal*“ *Kunstgläser* offenbar als Deckblatt eines Katalogs zu verstehen ist;<sup>399</sup> wobei unklar ist, ob dieses Verzeichnis je erschien. Eine vorläufige Datierung kann allerdings aufgrund der ebenfalls auf dem Deckblatt prominent abgebildeten Marke mit dem *TH* im Spitzenrand in zeitlicher Nähe zu der Preisliste von ca. 1915–1918 gesetzt werden. Tatsächlich erinnern die vier auf dem Titelblatt dargestellten Gläser mit den bauchigen, abgestuften Formen und den aufgesetzten Radlbändern stärker an deren Gestaltung, wie etwa des *Pokals* 309, als dass sie Formen der zugehörigen elf Blätter aufgreifen würden. Es kann also nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Deckblatt und Musterzeichnungen trotz der heutigen gemeinsamen Aufbewahrung<sup>400</sup> auch in einem Kontext entstanden sind und sich tatsächlich aufeinander beziehen. Das Deckblatt zeigt ebenfalls Gläser in den Farbtönen Blau, Grün und Violett, wobei die vorhandenen Musterzeichnungen nur grüne und violette Stücke abbilden.

Die auffallendste Differenz liegt allerdings darin, dass die Zeichnungen sämtlich Vasen und Schalen zeigen, die mit geometrisierenden, goldfarbenen Dekorbändern verziert sind. An manchen dieser Dekorationen zeigt sich ebenso wie bei der zuvor beschriebenen Vase eine Auseinandersetzung mit

<sup>399</sup> ATG; Musterzeichnungen und Deckblatt für eine vermutlich unpublizierte Preisliste, undatiert.

<sup>400</sup> Es muss betont werden, dass sich das Archiv bei Begutachtung d. V. in einem ungeordneten Zustand befand und trotz der damaligen Sortierungsmaßnahme noch immer nicht korrekt dokumentiert und katalogisiert wurde. Deckblatt und Musterzeichnungen lagen mit anderen, thematisch noch weniger passenden Zeichnungen und weiteren Unterlagen in einer jüngeren Papiermappe. Es ist daher zu vermuten, dass Max Gangkofner in den achtziger Jahren darin die Archivalien zusammenstellte. Allerdings kann hierüber keine Aussage über den ursprünglichen Zustand oder Aufbewahrungskontext getroffen werden.



antiken (oder antikisierenden) Vorbildern; etwa weist eine Vase eine Kette aus aneinander gesetzten Schnecken auf, die entfernt an einen laufenden Hund erinnern, und darunter ein Dekorband aus wiederum mit Schnecken verzierten, stilisierten Himbeerzweigen, bei denen immer wieder eine geometrisch aufgefasste Beere das Geflecht der Linien ergänzt. Überhaupt werden Muster von ornamentalen Friesen umgesetzt; in erster Linie wird dabei der Mäander variiert und mit isolierten Dekorelementen, wie Blüten oder Kreisen, rhythmisch unterbrochen. Die gemalten Dekore beziehen neben den Goldlinien lediglich ein opakes Weiß mit ein, das ausschließlich bei den aus Punkten zusammengesetzten Blüten Anwendung findet. Vor allem die schlichten, rein geometrisch aufgefassten Dekore wie bei der violetten Fußschale erinnern an die noch stärker reduzierten Dekore, die Carl Rehm auf ähnlich schlichten Gefäßen einsetzte. Die Theresienthaler Dekore greifen dabei aber weit deutlicher auf traditionelle Vorbilder zurück, so dass eine angedachte Zuschreibung der Entwürfe an Rehm, die durch einen gemeinsamen Kontext von Deckblatt mit der Theresienthaler Marke und Zeichnungen ohnehin ausgeschlossen wäre, auch aufgrund der stilistischen Analyse negiert werden kann. Möglicherweise kommt auch hier Hans von Poschinger in Betracht.<sup>401</sup> Eine Datierung dieser Entwürfe, die als Weiterentwicklung der Gläser der Preisliste von ca. 1915–1918 angesehen werden können, ist auf die frühen zwanziger Jahre zu legen.



Abb. 257–258: Zeichnung von grünen und violetten Kunstgläsern mit Golddekor in Gouachetechnik, Theresienthal, ca. 1920–1925, aus dem Archiv der Familie Gangkofner.

<sup>401</sup> Manche Zeichnungen sind mit kurzen, handschriftlichen Notizen zu den Maßen oder verschiedenen Größen versehen, wobei wieder die bereits aus der Preisliste für Lobmeyr bekannte und möglicherweise Hans von Poschinger zuzuordnende Handschrift zum Einsatz kam. (Vgl. Kap. 8., Anm. 321.)

### 8.5.3. *Marlene*, ca. 1930–1931

Der Trinksatz *Marlene* trat zum ersten Mal in der Preisliste *Letzte Neuheiten* von 1931 auf und soll, da keine ursprünglichen Ausführungen bekannt sind, anhand der dortigen Zeichnungen beschrieben werden. Der Katalog bietet den Trinksatz in den beiden Farbstellungen „crist. opt. / Topas od. ganz Topas opt. mit ged. Silberrand“<sup>402</sup> an, wobei nicht gesichert ist, welcher Farbton damit gemeint ist. Der Trinksatz umfasst sechs Gläser, nämlich Porterkelch, Weinkelch, „Bordo“-Kelch, Madeirakelch, Likörkelch und Sektschale, wobei sich bis auf letztere die Gläser als eine Form, im Grunde der eines Fußbechers, in unterschiedlichen Größen darstellen. Der Weinkelch erinnert an einen Trichter mit abgemilderten Konturen: Der Mundrand ist leicht ausgestellt, worauf die Außenlinie in einer sehr sachten Biegung nach unten führt. Etwas unterhalb der halben Höhe der Kupa setzte ein wulstartig verdickter Ring an, der noch einmal wiederholt wird, um dann bei der dritten Biegung in den gerundeten Boden der Kupa zu enden. Unter der Kupa setzt ein schlichter, nicht weiter definierter Fuß mit Bodenplatte an. Die Zeichnung der Preisliste verdeutlicht, dass die erste Ausführung mit einer Kupa in klarer Ausführung gegenüber dem farbigen Fuß gedacht war. Sowohl diese als auch die ganz farbige Variante weist ein optisches senkrechtes Muster auf. Das Service wurde später noch um Becher und Fußschale erweitert.<sup>403</sup>

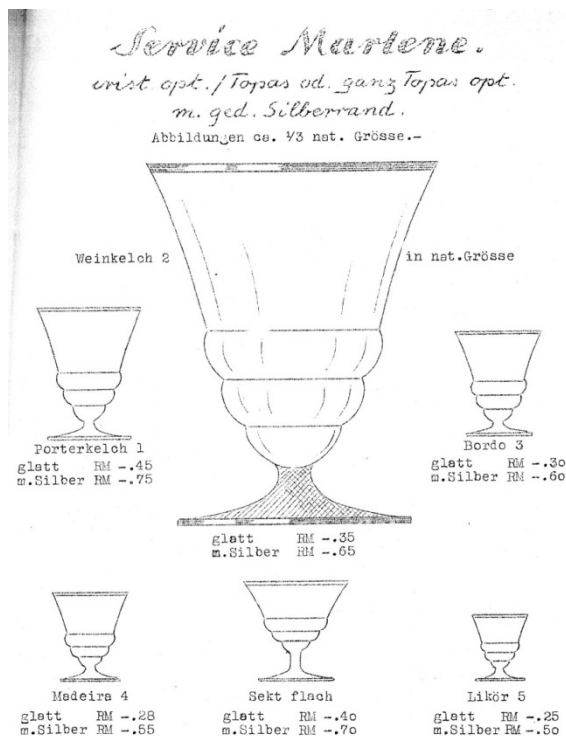


Abb. 259: *Service Marlene* aus der Preisliste Theresienthal 1931.

Abb. 260: Cocktailglas bzw. Sektschale *Marlene*, 9,5 cm hoch, Theresienthal, heutige Produktion.

Die bauchigen Ringe, die die Formgestaltung von *Marlene* besonders kennzeichnen, sind direkt oder indirekt beeinflusst von den Gläsern des Architekten und Designers Karel P. C. de Bazel (1869–1923), die dieser ab 1915 für die niederländische Glasfabrik Leerdam entwarf. Typisch für dessen Arbeiten ist

<sup>402</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal 1931, *Service Marlene*, o. S.

<sup>403</sup> Vgl. Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. *Neue Sachlichkeit*, o. S., Abb. Manhattan/Marlene.

neben einer breiten Standfläche eben auch eine „weiche, waagerechte Rippung“.<sup>404</sup> Diese spezifische Formgebung mit wulstigen, ringartigen Elementen wurde von vielen anderen Künstlern aufgegriffen, u. a. auch von Jean Beck, dessen Vasen und Ziergläser die Ausbuchtungen allerdings häufig mit Irisierungen und organischer Formgestaltung verbanden.<sup>405</sup> In der Sammlung von Sylvia König und Jürgen Wesche befindet sich eine kleinere Vase, die eine dem Weinkelch *Marlene* sehr ähnliche Formgebung aufweist.<sup>406</sup> Der obere Bereich der Vase wirkt noch weiter ausgestellt und die Außenkontur dadurch dynamischer als bei dem der Funktion verpflichteten Theresienthaler Weinkelch mit ruhigerer Linienführung. Beck verwendet als Ausgangsmaterial eine rauchgraue Masse, die am Boden der Kupa und bei der Bodenplatte allmählich ins Opake übergeht. Rand und Bodenplatte sind mit einem gemalten roten Ring gefasst. Da die Vase auf nach 1920 datiert wird, ist es wahrscheinlich, dass ihr Entwurf vor der Entwicklung von *Marlene* um 1930 stand und für diese vorbildlich war. Die wichtigste formale Erweiterung stellt insofern abermals die Einführung der optischen Streifung dar, deren flirrender Effekt auf dem sonst ungestalteten oberen Bereich der Kupa zur Geltung kam.



Abb. 261–262: Vasen aus rauchgrauem Glas und mit Irisierung, entworfen von Jean Beck, um bzw. nach 1920.

Obwohl der Name *Marlene* sich ausschließlich auf den Trinksatz bezieht, ist ihr gedanklich noch eine weitere Gruppe von Ziergläsern hinzuzurechnen, die im selben Jahr als „Neue Vasen in schwerem Farbglas, glatt.“<sup>407</sup> in Leipzig vorgestellt wurde und ähnlichen formalen Gestaltungen folgt. Aufgrund der zeitlichen Nähe ist von einer gegenseitig abhängenden Entwicklung beider Entwürfe auszugehen. Die Vasen in verschiedenen Formen und Größen sind von gleichmäßigen wulstigen Rippen überzogen und ähneln auch darin Vorbildern von Jean Beck. Trotz der Ähnlichkeiten ist aber angesichts der nachweislichen Kontakte zwischen Egon von Poschinger und Beck kann dieser nicht als Entwerfer für *Marlene* und die Vasenserie in Betracht gezogen werden. Es wird heute gerne damit geworben, dass Hans von Poschinger den Trinksatz entwickelt hätte,<sup>408</sup> was allerdings – wie bei allen Gläsern der *Letzten Neuheiten* – möglich ist, aber nicht mit Sicherheit belegt werden kann. Die Anwendung des optischen Einblasens in Kombination mit einer schlichten gebogenen Form bei *Marlene* erinnert allerdings stark an die für Poschinger belegten Vasen der *Serie 200*.

<sup>404</sup> Kerssenbrock-Krosigk 2010, S. 419.

<sup>405</sup> Vgl. Riemann, Xenia: *Über Jean Beck. 4. Glas und Jean Beck - die Sprache des Materials*, in: Online-Katalog zur Ausstellung *Jean Beck* im Glasmuseum Frauenau 2010, <http://www.jean-beck.de/ueber-jean-beck/materialsprache.html>, aufgerufen am 16.10.2014, sowie Riemann 2010 A, S. 223.

<sup>406</sup> Vgl. *Vasen*, in: Online-Katalog zur Ausstellung *Jean Beck* im Glasmuseum Frauenau 2010, <http://www.jean-beck.de/katalog/vasen.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>407</sup> Preisliste Theresienthal 1931, Neue Vasen, o. S.

<sup>408</sup> Schnurbein, Max von: *Hans von Poschinger*, in: [http://theresienthal.de/cms/front\\_content.php?idart=103](http://theresienthal.de/cms/front_content.php?idart=103), aufgerufen am 16.10.2014.



Abb. 263–264: Schwarzweißphotographien der Serie *Neue Vasen in schwerem Farbglas*, 1931.

Der Trinksatz *Marlene* wurde unter dem Namen *Manhattan* nach dem Neustart Theresienthals wiederaufgelegt, wobei auf die optische Streifung verzichtet wurde und neben der klaren Ausführung die frischen Farben Rubin, Pink-Grapefruit und Bernstein eingeführt wurden.<sup>409</sup> Interessant ist hierbei die Tatsache, dass *Marlene* eher als Barserie denn als klassischer Gläsersatz aufgefasst wurde; so wurde von den Kelchgläsern nur die Sekt- bzw. nun Cocktailschale aufgenommen, der Becher in zwei Größen eingeführt und die Fingerschale zum Nusschälchen umfunktioniert. Inzwischen sind aber auch der Weinkelch in zwei Größen, ein Likörglas und ein Sektkelch wieder im Programm der Glashütte, die *Marlene* wieder unter dem ursprünglichen Namen verkauft. Weiterhin wurde auf eine optische Streifung verzichtet. Auch die Vasenserie fand 2005 unter dem Namen *Aurora* wieder Eingang in die Kollektion.<sup>410</sup>



Abb. 265–266: *Marlene*, Nusschälchen in Pink-Grapefruit, 5,9 cm hoch, und Becher in Rubin, 12,4 cm hoch, Theresienthal, heutige Produktion.

<sup>409</sup> Vgl. ATH; Preisliste Theresienthal 2005, S. 30–31.

<sup>410</sup> Vgl. ATH; Preisliste Theresienthal 2005, S. 54–55.



#### 8.5.4. Eckenschliff-Vasen, ca. 1932–1933

Das letzte Beispiel zum modernen Theresienthaler Glas dient in erster Linie der Veranschaulichung, dass sämtliche Veredelungstechniken in Theresienthal Anwendung fanden. Auch der Schliff, der in den bisherigen Ausführungen nur wenig Aufmerksamkeit erfuhr und in den Preislisten der Glashütte der zehner und zwanziger Jahre nur eine untergeordnete Rolle spielte, wurde doch weiterhin praktiziert. In der Preisliste von ca. 1932–1933, der 3. Folge der *Letzten Neuheiten* treten bereits lineare, den Glaskörper kreuzweise überziehende Schliffe auf, ähnlich wie zuvor schon bei den Vasen der Serie 1200 aus der Preisliste von ca. 1925–1930. Ebenso werden Eckenschliff-Vasen angeboten, die teilweise die wulstige Gestaltung von *Marlene* aufgreifen, deren Ringe aber durch eine geschliffene Facettierung gebrochen werden und kantig erscheinen. Auch bei formal an den Biedermeier erinnernde Vasen kommt wieder ein reiner Eckenschliff in strahlig nebeneinander angesetzten Bahnen entlang der konischen Gefäßwandung zum Einsatz. Auf die Spitze getrieben wird die Schlifftechnik allerdings in der 4. Folge der *Letzen Neuheiten*, wo ein spezifisches Schliffdesign sowohl aufs Zierglas, also Vasen, Dosen und Schalen, als auch aufs Gebrauchsglas in Form eines Trinksatzes und einem Likörservice übertragen wird. In der Glasgalerie Jan Kilian wurden drei dazu passende Objekte, zweimal die Vase 3023 in grünem und rauchbraunem Glas und ein Trinkglas aus dem *Service Bachus*, zwar ohne Hinweis auf den Katalog der dreißiger Jahre, aber korrekt an Theresienthal zugeschrieben, angeboten.<sup>411</sup> Anhand der Vase soll Form und Schliff kurz beschrieben werden.

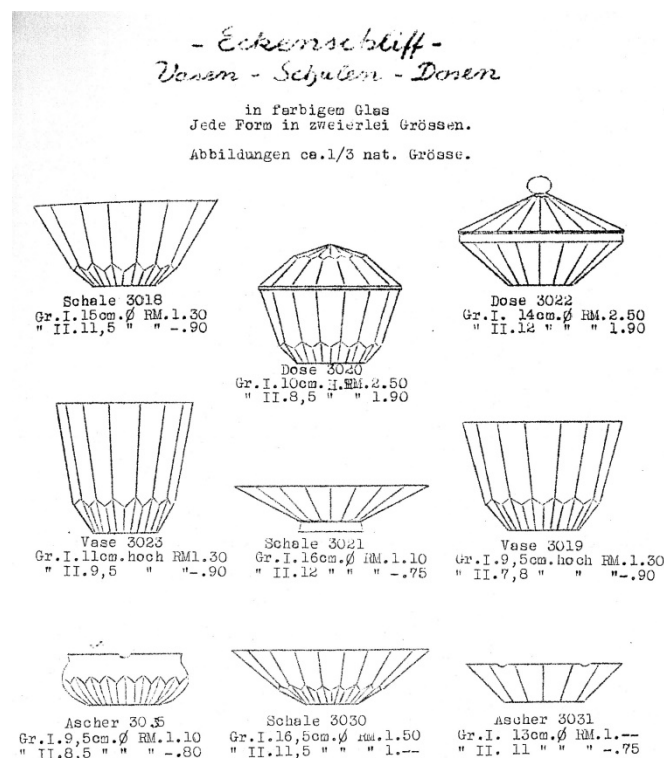


Abb. 267: Vasen und Schalen mit Eckenschliff, darunter Vase 3023  
aus der Preisliste Theresienthal ca. 1933.

<sup>411</sup> Vgl. [http://www.glaskilian.de/73+B6YmFja1BJRD03MyZzd29yZHM9dGhlcmVzaWVudGhhbCUyMDE5MjAmZGV0YWIsPQ\\_.html](http://www.glaskilian.de/73+B6YmFja1BJRD03MyZzd29yZHM9dGhlcmVzaWVudGhhbCUyMDE5MjAmZGV0YWIsPQ_.html), aufgerufen am 16.10.2014.



Abb. 268: Vase 3023 mit Eckenschliff in Rauchbraun, 11 cm hoch, Theresienthal, ca. 1933, Glasgalerie Jan Kilian.

Die nur 11 cm hohe Vase 3023 besteht aus einer sehr simplen, leicht konischen Form, deren recht steile Wandung durch sechszehn geschliffene Flächen kantig gestaltet ist. Im unteren Bereich, der bei der erhaltenen Vase etwa ein Viertel der Gesamthöhe einnimmt, bei der Zeichnung allerdings etwas höher gezogen wurde,<sup>412</sup> werden die Flächen erneut unterteilt und wiederum pro Bahn je zwei schräg nach innen führende Flächen eingeschliffen. Am Übergang zwischen den großen Streifen oben und den schmalen Flächen unten entstehen in der Mitte jeder Bahn eine spitz vorstehende Ecke, die sich zu einer in annähernd rechten Winkeln um die Wandung verlaufende Linie aneinanderreihen. Bis auf das reflexionsreiche Spiel der unterschiedlich großen Flächen, die umlaufende Zickzacklinie und die dadurch einmal schräg nach innen kippende Konturlinie ist die Form nicht weiter dekoriert. Während die Preisliste nur erwähnt, dass die Vase in zwei Größen, nämlich mit 9,5 cm noch etwas kleiner, und in Farbglass angeboten wird, bietet der Händler die Vase in rauchbrauner<sup>413</sup> und in jagdgrüner<sup>414</sup> Ausführung an.

Die Preisliste bietet darüber hinaus noch mehrere andere Modelle wie die Vase 3019 mit etwas breiterem Durchmesser des Randes oder als Dose 3020 mit auf dem Deckel gespiegeltem Schliffdekor an, die Grundidee bleibt allerdings immer dieselbe. Bemerkenswert ist allerdings, dass exakt diese Formgestaltung – ohne zu vermutende Variation wie Ansatz eines Stängels oder eines Fußes – auf den *Trinksatz Bachus* übertragen wurde. Der Winkel der Außenlinie bei dem Weinkelch *Bachus* ist dabei minimal schräger als bei der Vase 3023. Der Porterkelch ist etwas nach oben verlängert, die Sekt- und Likörschale ist noch etwas schräger und mit einem größeren Durchmesser des Mundrandes gestaltet, ansonsten bleibt die Form unverändert.<sup>415</sup> Das Glas, das die Glasgalerie Jan Kilian anbot,<sup>416</sup> ist diesem Trinksatz zuzuordnen, wahrscheinlich als Madeira oder Likörglas, wobei letzteres in der Preisliste noch um eine Likörkaraffe zum Likörservice erweitert wurde.<sup>417</sup> Es wurde allerdings parallel dazu noch

<sup>412</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1933, *Eckenschliff-Vase 3023*, o. S.

<sup>413</sup> Vgl. <http://www.glaskilian.de>, Kat. Nr. 3828, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>414</sup> Vgl. <http://www.glaskilian.de>, Kat. Nr. 3701, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>415</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1933, *Service „Bachus“*, o. S., ohne genaue Angabe von Maßen.

<sup>416</sup> Vgl. <http://www.glaskilian.de>, Kat. Nr. 5211, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>417</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1933, *Likörsatz No. 3024*, o. S., ohne genaue Angabe von Maßen.

der Trinksatz Rex angeboten, der dieselbe Form auf einen geschliffenen Stängel setzt. Der Schliff selbst fand ebenfalls mannigfache Variationen.



Abb. 269 und 271: *Service Bachus* und *Likörsatz 3024* mit Eckenschliff aus der Preisliste Theresienthal ca. 1933.  
Abb. 270: Glas, vermutlich aus dem *Service Bachus*, 5,2 cm hoch, Theresienthal, ca. 1933, Glasgalerie Jan Kilian

Die formale Gestaltung rekurriert auf manche Stücke nach Entwurf von Wilhelm von Eiff, der ebenfalls der zweckgebundenen Form skeptisch gegenüber stand und ab 1921 die Glasklasse der Württembergischen Staatlichen Kunstgewerbeschule in Stuttgart leitete, wo nicht nur der für Eiff typische Glaschnitt gelehrt wurde, sondern ab 1924 auch eine Schleifwerkstatt eingerichtet wurde.<sup>418</sup> Ab 1927 erlangten die Gläser aus Stuttgart durch eine Ausstellung einen hohen Bekanntheitsgrad,<sup>419</sup> so dass davon ausgegangen werden kann, dass die von Theresienthal 1932–1933 vorgestellten Eckenschliff-Vasen sich nicht nur auf biedermeierliche Vorbilder, sondern auch auf diese Stücke bezogen.



Abb. 272: Rosenkübel, entworfen Wilhelm von Eiff, 13,5 cm hoch, Kunstgewerbeschule Stuttgart, 1926.

<sup>418</sup> Vgl. Riemann 2010 B, S. 229, sowie Kat. Mus. Berlin 2010, S. 233: Kat. Nr. 387.

<sup>419</sup> Vgl. Riemann 2010 B, S. 231.

## 8.6. Resümee IV

Nach dem Tod Egon von Poschingers sen. 1915 waren die Erben nicht in der Lage, die Leitung Theresienthals zu übernehmen, so dass bis zu deren Einstieg ihr Stiefonkel Erwin C. Banck die Glashütte führte, dessen Rolle weiterhin nicht klar bestimmt werden kann. Ab 1922 leiteten zwei der vier Kinder Poschingers, nämlich Egon und Hans von Poschinger das Unternehmen, wobei letzterer wohl vor allem für die künstlerische Ausrichtung der Glashütte zuständig war und zahlreiche, wenn nicht alle Entwürfe der zehner bis vierziger Jahre verantwortete. Theresienthal konnte sein Fortbestehen in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen und trotz der massiven wirtschaftlichen Schwierigkeiten auch durch den Fokus auf Exportgeschäfte, insbesondere in die Vereinigten Staaten sichern.

Die Phase nach der Übernahme durch die Brüder Poschinger war gekennzeichnet von einer breiten Aufnahme moderner Tendenzen und einem damit einhergehenden Einbezug des Zierglases. Unter den für Hans von Poschinger gesicherten Entwürfen finden sich Strohläser, die teils geformte Elemente in der Stängelgestaltung aufgreifen, sowie das ebenfalls auf venezianische Techniken rekurrierende Fadenglas. Auch optische Streifungen und Auflagen, beides Ofentechniken, wurden integriert, während weiterhin die kalten Veredelungen Gravur, Schliff und Schnitt gepflegt wurden. Hinzu trat das Ätzverfahren, das in erster Linie für die Goldätzkante bzw. Mintonborte genutzt wurde. Insgesamt kann konstatiert werden, dass Poschinger traditionelle handwerkliche Verfahren aufgriff, wohl auch um den in Theresienthal vorhandenen Fähigkeiten gerecht zu werden. Gleichzeitig gab es eine Tendenz hin zur vereinfachten, klaren Formgebung, die sich in wenig verzierten, teils völlig undekorierten Stücken als reine Form manifestierte. Fast alle Form- und Dekorgestaltungen, ob von Poschinger oder von weiteren, unbekannten internen Entwerfern entwickelt, bezogen sich dabei auf zeitgenössische Strömungen der Glasgestaltung.

Darüber hinaus konnte die Zusammenarbeit Theresienthals mit dem zeitweiligen Lehrer der Glasfachschule Zwiesel Carl Jaeger verifiziert werden, ebenso wurde nach Entwürfen des dortigen Direktors Bruno Mauder gefertigt. Auch eine verstärkte Kooperation mit dem Münchener Maler und Entwerfer Carl Rehm konnte bestätigt werden, möglicherweise über die Glasraffinerie Steigerwald's Neffe vermittelt.

Theresienthal konnte sein Überleben während des nationalsozialistischen Regimes auch durch eine Kollaboration mit den Machthabern ermöglichen. Während des Zweiten Weltkrieges wurde verstärkt für die Wehrmacht produziert, bis aufgrund des Mangels an Rohstoffen und Arbeitskräften die Produktion in Theresienthal völlig zum Erliegen kam.

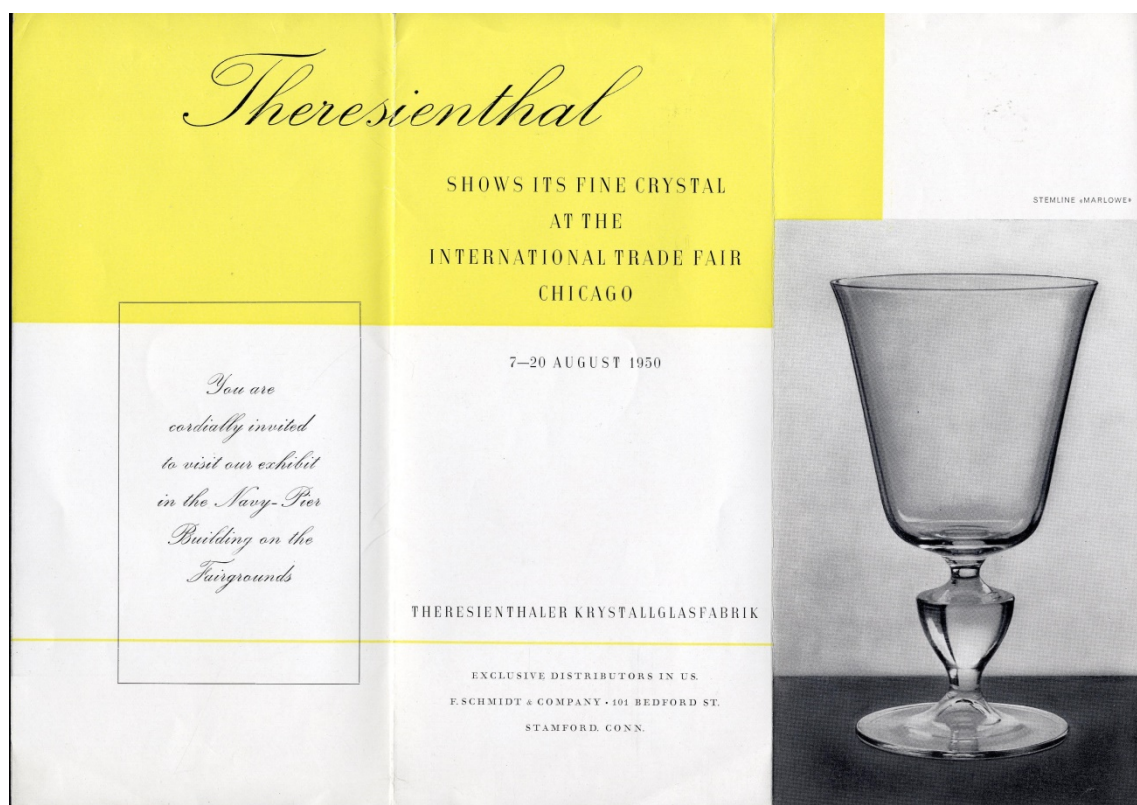


Abb. 273: Einladung zur *International Trade Fair* in Chicago 1950  
mit Photographie des Weinkelchs *Marlowe*.

## 9. AUSBLICK BIS IN DIE GEGENWART

Trotz der Wirren nach Ende des Zweiten Weltkrieges konnten in Theresienthal 1945 die Glasveredelung und 1946 der Ofenbetrieb wieder aufgenommen werden. Schon während der Zeit der amerikanischen Besatzungszone, als noch vor 1949, begann man wieder Kristallglas zu exportieren.<sup>1</sup> Der Tod Hans von Poschingers im 1951 stellte einen schweren Rückschlag dar, da die Firma wohl keinen weiteren hochkarätigen Entwerfer an der Hand hatte.<sup>2</sup> Seinen Anteil an Theresienthal erbte die Ehefrau Beatrice von Poschinger, die aber schon ein Jahr später starb, wodurch ihr Erbe an ihren Bruder weitergereicht wurde, Ludwig Donle, einen ehemaligen Schifffahrtsdirektor in Regensburg.<sup>3</sup> Möglicherweise füllte der 1943 in Theresienthal eingetretene Karl Baumann (gest. 1971) die Lücke,<sup>4</sup> die Hans von Poschinger hinterlassen hatte. Baumann wurde an der Glasfachschole Zwiesel ausgebildet und folgte auch stilistisch Bruno Mauder.<sup>5</sup> Mitte der fünfziger Jahre wurde Baumann in die mittlerweile als Kommanditgesellschaft firmierende Glashütte als Gesellschafter aufgenommen und hielt fünfzehn Prozent des Unternehmens.<sup>6</sup> 1963 schied er wohl als Kommanditist aus, blieb der Firma aber noch bis 1970 erhalten.<sup>7</sup>

Am 1. Mai 1963 verkaufte Donle seinen Anteil an Max Gangkofner, den damaligen Direktor der Glasfachschole Zwiesel, in dem Egon von Poschinger, der keine eigenen Nachkommen hatte, einen würdigen Nachfolger sah.<sup>8</sup> Am 1. Januar 1973 ging Theresienthal in das Alleineigentum Gangkofners über; Poschinger arbeitete zunächst weiter im Unternehmen mit. Weniger als zwei Jahre später, im November 1974 verkaufte Gangkofner 50 Prozent der Firma an die Hutschreuther AG, Selb.<sup>9</sup> Egon von Poschinger starb am 16. Februar 1977. Ab 1979 richtete Gangkofner im Theresienthaler Schloßchen das heutige Theresienthals Glasmuseum mit der Mustersammlung der Glasfabrik ein: „Gemeinsam mit seinem ehemaligen Teilhaber und Vorbesitzer Egon Ritter von Poschinger hatte er schon länger geplant, aus den Beständen, die sich in einem Lagerraum des Fabrikgebäudes fanden, eine Sammlung auszustellen [...]“<sup>10</sup> In den siebziger und achtziger Jahren sah sich die Branche immer stärker der Konkurrenz durch die industrielle Massenproduktion ausgesetzt, die ihre Produkte weitaus billiger anbieten konnten. Der Rückhalt des Hutschenreuther Konzerns, der ab 1983 die nun als *Theresienthaler Krystall- und Porzellanmanufaktur* firmierende Glashütte ganz von Gangkofner übernahm, stärkte die Glashütte zwar wirtschaftlich, allerdings verlor mit dieser Verbindung die eigene Marke immer mehr an Bedeutung.<sup>11</sup> Die Glashütte war 1995 noch ein profitables Unternehmen, dennoch verkaufte Hutschenreuther schon Anfang 1997 an den Investor Ralph Wenzel. Trotz dessen ambitio-

<sup>1</sup> Vgl. Preisliste Theresienthal ca. 1945–1949, o. S., siehe auch Buse 2007 A, S. 10.

<sup>2</sup> Vgl. Hannes 1975, S. 128.

<sup>3</sup> Vgl. Rankl 1980, S. 30.

<sup>4</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 105 und Hartmann 1997, S. 827.

<sup>5</sup> Vgl. Riemann 2010, S. 321.

<sup>6</sup> Vgl. Haller M. und Pscheidt 2008, S. 96, und Rankl 1980, S. 28 und S. 30.

<sup>7</sup> Vgl. Hannes 1982, S. 228.

<sup>8</sup> Vgl. Rankl 1980, S. 30–31.

<sup>9</sup> Vgl. Hannes 1982, S. 228 und Rankl 1980, S. 31.

<sup>10</sup> Gümbel 1983, S. 17. Die Enkel von Max Gangkofner betonen dagegen, dass ihre „Großeltern“, also auch Adelheid Gangkofner, für die Einrichtung des Glasmuseums im Theresienthaler Schloßchen verantwortlich waren; vgl. das Geleitwort von Verena und Randolph Ditz, in: Buse 2007 A, S. 7.

<sup>11</sup> Vgl. Buse 2007 A, S. 11.

nierten Plänen musste Mitte 2000 Insolvenz angemeldet werden. Obwohl unter einer neuen Geschäftsleitung, der Versuch unternommen wurde, die Firma zu stabilisieren, wurde im Oktober 2001 erneut ein Insolvenzantrag gestellt.<sup>12</sup> Die Mitarbeiter der Glashütte, u. a. der damalige Betriebsleiter Max Hannes, zeigten Verantwortungssinn und versuchten ihren Betrieb am Leben zu erhalten. Im August 2003 beschloss die Eberhard von Kuenheim Stiftung, die nicht selbst fördert, sondern Netzwerke gründet, die Rettung des Traditionsbetriebs zu ihrem Projekt zu machen. Durch unkonventionelle Lösungen mit Partnern aus Wirtschaft, Politik und Drittem Sektor gelang es der Stiftung, Theresienthal wieder zu beleben:

Es entstand ein innovatives Arbeitsmarktmodell: Als Gegenleistung für ihre Arbeitslosenunterstützung bauten die Glasmacher ihr Unternehmen wieder auf und integrierten sich selbst in den ersten Arbeitsmarkt. Mit einem monatlichen Mitarbeiterdarlehen beteiligten sie sich außerdem an ihrer Manufaktur. Gleichzeitig wurde der Betrieb umstrukturiert: Neben die Theresienthal GmbH trat eine gGmbH und die gemeinnützige Stiftung Theresienthal. So konnten die Projektpartner den Glasmachern Hilfe zur Selbsthilfe leisten, ohne das Unternehmen selbst zu führen oder als Investoren aufzutreten.<sup>13</sup>

Im August 2004 wurde in Theresienthal wieder produziert, Anfang 2005 wurde mit der Unterstützung der Designer Thomas Kuball und Peter Kempe eine Kollektion präsentiert, die alte Schnitte und modernes Design zusammenführten. Im April konnte nach einer langwierigen Suche nach einer geeigneten Führungsperson dem aus der Region stammenden Unternehmer Max von Schnurbein die Verantwortung für die Glashütte übertragen werden.<sup>14</sup> 2010 übernahm dieser in Absprache mit der Stiftung Theresienthal alle Anteile der Gesellschaft.

Die Produktion des Theresienthaler Glases bis heute konnte noch nicht vollständig überblickt werden und bedarf noch weiterer Untersuchungen. Höhepunkte direkt nach dem Zweiten Weltkrieg waren der häufig Hans von Poschinger zugeschriebene Trinksatz *Concord* von 1949<sup>15</sup> und der für 1950 belegte Trinksatz *Marlowe*,<sup>16</sup> beides Linien, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts wieder aufgelegt wurden. (Vgl. Abb. 273.) Vor allem die elegante Form des Weinkelchs *Marlowe* mit konischer Kuppel und leicht ausgestellter Kuppel auf einem Blausterschaft mit einer abgesetzten Kante über der leicht gewölbten Bodenplatte ist als besonders gelungener Entwurf zu bewerten. Während die Serie 1950 gänzlich ohne weiteres Dekor auskam, wurde es in einem Katalog von 1965 mit Mintonborte und Stielschliff angeboten.<sup>17</sup> Anlässlich der Frankfurter Herbstmesse von 1955 wird Theresienthaler Glas ähnlich beurteilt: „Die saubere handwerkliche Form und die unaufwendige Industrieform sind raschem Wechsel nicht unterworfen. In beiden stecken dauerhafte Formwerte. Wohltuend wird das bei einigen deutschen Glashütten wie Süßmuth und Theresienthal spürbar [...]“<sup>18</sup> Theresienthaler Glas zeichnete sich also durch eine gediegene, handwerklich gut gemachte Formensprache aus. Der in einer Preisliste

<sup>12</sup> Vgl. AdVantage Management-Beratung: Spezifikation, Beirat / Aufsichtsrat, Theresienthal vom 16.04.2004; Ausdruck aufbewahrt bei Neumann & Kamp.

<sup>13</sup> <http://www.kuenheim-stiftung.de/theresienthal/das-projekt/>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>14</sup> Vgl. Glaser und Wessely 2006.

<sup>15</sup> Vgl. ATH; Theresienthal. Fine Crystal, represented in the United States by the F. Schmidt & Company, 101 Bedford Street, Stamford, Conn., undatiert.

<sup>16</sup> Vgl. ATH; Invitation by the Theresienthaler Krystallglasfabrik. Theresienthal shows its fine crystal at the international trade fair Chicago, 7–20 August 1950, gedruckt in München, 1950.

<sup>17</sup> Vgl. ATH; Preisliste Theresienthal 1965, S. 21.

<sup>18</sup> N. N. 1955 [Kunsthandwerk], S. 6.



von ca. 1960 angebotene Satz *Ascona* zeigt aber auch, dass weiterhin nicht auf das Dekor, hier in Form von graviertem und bemaltem Herbstlaub und der schlangelinienartigen Gravur *Torquato*, verzichtet wurde.<sup>19</sup> Auch die bis heute fortgeführte Serie *Bacchus* mit konischen Formen und aufgelegten Rosetten und Radlband wurde unter „Nr. 55 crist. Rosetten“ präsentiert.<sup>20</sup> Dekorationen wurden insofern dezent eingesetzt oder bewusst auf sie verzichtet, wie etwa bei dem 1965 nachweisbaren Satz *La Boheme*.<sup>21</sup>

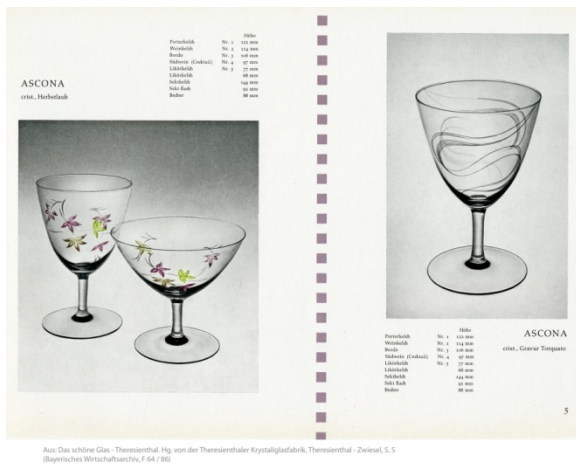


Abb. 274: Trinksatz *Ascona*, Theresienthal, ca. 1960.

Abb. 275: Trinksatz *La Boheme*, Theresienthal, 1965.

In einer Annonce von 1965 wurde der neue Trinksatz *Delft* angepriesen: „Dezente Schönheit kann bewußt auf schmückendes Beiwerk verzichten, wenn Anmut die Form und wertvoller Rohstoff das Material bestimmen. Die Kristallglasfabrik Theresienthal hat mit Delft ein Gefäß geschaffen, das geeignet ist, den Alltag unaufdringlich zu veredeln.“<sup>22</sup> *Delft* mit den gerundeten Kuppen war wohl eine der ersten Trinksätze Theresienthals, die Impulse der Glasgestaltung Riedels aufnahmen.



Abb. 276: Trinksatz *Delft*, Theresienthal, 1965.

<sup>19</sup> Vgl. BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 86; Preisliste Theresienthal ca. 1960, S. 5.

<sup>20</sup> Vgl. BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 86; Preisliste Theresienthal ca. 1960, S. 17.

<sup>21</sup> Vgl. ATH; Preisliste Theresienthal 1965, S. 15.

<sup>22</sup> Annonce, in: Die Schaulade, vermutlich 1965, Nr. 4, zitiert nach: BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 87; Werbeanzeigen, um 1965. Siehe auch ATH; Preisliste Theresienthal 1965, S. 18.

Es ist wahrscheinlich, aber nicht gesichert, dass in dieser Zeit Egon von Poschinger und Karl Baumann einen Großteil der Entwürfe lieferten. Unklar ist aber auch, welche Rolle Hans Mauder (1903–1970), der älteste Sohn von Bruno Mauder spielte, von dem eine Zusammenarbeit mit Theresienthal etwa von Carolus Hartmann angenommen wird.<sup>23</sup> Hans Mauder war von 1931 bis 1963 Fachlehrer für Gravur an der Glasfachschule Zwiesel und konnte dort in einer Ausnahmestellung einen eigenen, dem Werk seines Vaters allerdings nahestehenden Stil prägen.<sup>24</sup> Schöne-Chotjewitz kann für drei Stücke eine Fertigung in Theresienthal nachweisen, was aber nicht kongruent sein muss mit einer engeren Zusammenarbeit. Zudem fallen alle drei Gläser in die Zeit zwischen 1935 und 1942,<sup>25</sup> in der in Theresienthal noch Hans von Poschinger tätig war. Ende der siebziger Jahre setzte eine Nostalgiewelle ein, die als Reaktion auf das schon seit Jahrzehnten vorherrschende funktionale Design zu bewerten ist; für Theresienthal ist diese Phase mit zahlreichen Reproduktionen von Römern und anderen früheren Modellen belegt.<sup>26</sup> Allerdings wurde dieser allgemeine Rückgriff auch negativ beurteilt:

Fast ausnahmslos, so scheint es, haben zur Zeit auch die anspruchsvollen Porzellan-, Glas-, Zinn-Fabrikanten [...] auf Nostalgie gesetzt. Sie gehen rein formal und motivisch historisierend vor: Pseudo-Rokoko, so weit das Auge blickt, Louis Seize und Klassizismus, als Zierrat Ornamente und Motive aus der Malerei aller Zeiten auf Teller und Tasse: Nostalgie als sterile Verballhornung historischer Kunst.<sup>27</sup>

Parallel gesetzt zu den Aussagen Max Gangkofners von 1980, die von Plänen berichten, Großserien mit höheren Stückzahlen einzuführen,<sup>28</sup> lässt sich folgern, dass man noch keinen Weg aus der sich ankündigenden Misere gefunden hatte. Noch immer versuchte man als Manufakturbetrieb einerseits durch Wiederauflagen von Sammelobjekten einen speziellen Kundenstamm zu binden und andererseits der industriellen Massenware mit ihren eigenen Mitteln beizukommen. In dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entwarfen bekanntere Designer wie Wolf Karnagel (geb. 1940), Volker Hundertmark (geb. 1941), Wolfgang Stefan (geb. 1961) und Heike Phillip-Prechtel (geb. 1969) für Theresienthal.<sup>29</sup> Die beim Neustart 2005 wiederum breit aufgenommenen Reproduktionen, etwa von Jungstilkelchen, wurden nicht nur positiv aufgefasst.<sup>30</sup>

Seit der Übernahme durch Schnurbein ist ebenfalls eine vermehrte Zusammenarbeit mit Künstlern zu verbuchen; dies bezieht sich sowohl auf limitierte Kunstobjekte, etwa von Arne Quinze,<sup>31</sup> als auch auf den Bereich des Gebrauchsglases und damit der ständigen Kollektion Theresienthals. Neben Entwürfen und Überarbeitungen von Kuball & Kempe sind darunter auch Arbeiten von Matthias Gangkofner (geb. 1959)<sup>32</sup>, Jens Denecke, Gottfried Palatin (geb. 1959), Christian Haas (geb. 1974) und Hermann A. Weizenegger (geb. 1963) zu finden, wobei die Grenzen zwischen Gebrauchsglas und Zierobjekt zunehmend durchlässiger werden.

<sup>23</sup> Vgl. Hartmann 1997, S. 827 und S. 709.

<sup>24</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 2004, S. 20 und S. 72.

<sup>25</sup> Vgl. Schöne-Chotjewitz 1997, S. 160: Kat. Nr. 86, S. 161: Kat. Nr. 87 und S. 163: Kat. Nr. 91.

<sup>26</sup> Rankl 1980, S. 91.

<sup>27</sup> Mundt 1982, S. 7.

<sup>28</sup> Vgl. Rankl 1980, S. 94.

<sup>29</sup> Vgl. Buse 2007 A, S. 11.

<sup>30</sup> Vgl. Warthorst 2007, S. 39.

<sup>31</sup> Klanten und Feireiss 2008, S. 116–121.

<sup>32</sup> Vgl. *Lola*, in: [http://theresienthal.de/cms/front\\_content.php?idart=41](http://theresienthal.de/cms/front_content.php?idart=41), aufgerufen am 16.10.2014.

Mit der Barserie *Newport* von 2008,<sup>33</sup> die sukzessive erweitert wurde, legte der Hamburger Designer Denecke<sup>34</sup> einen komplexen Entwurf vor, der geradlinige Formen mit Schliffelementen verbindet. Bei den Cocktailschalen etwa folgt auf eine breit ausgestellte Kuppa ein massiver Mittelbereich, der einen achteiligen, umlaufenden Eckenschliff aufweist. Daran schließt sich ein dünner Stängel mit Bodenplatte unauffällig an. *Newport* spielt mit den Gegenpolen von glatter, unbehandelter Oberfläche einerseits und der polierten Glätte des Schliffs andererseits, aber auch mit dem Wechsel aus dünnem, leichtem Glas und dem massiven, schweren Mittelelement, das sich funktional als Griffbereich darstellt. Hält man das Glas hier, so wird das Objekt im Schwerpunkt unterstützt und dadurch die Leichtigkeit und Fragilität von Ober- und Unterteil thematisiert. *Newport* wird auch als Highball-Glas, Whisky-Tumbler und Weinglas angeboten, wobei gerade das Weinglas, das im Grunde ein Whiskyglas mit angesetztem Stängel kombiniert, eine grundlegende neue Formbetrachtung aufweist. In den letzten Jahren wurde der Satz noch um Cognacglas, Biertulpe und Sektflöte erweitert.



Abb. 277: Cocktailschale *Newport*, entworfen von Jens Denecke, Theresienthal, 2008.

Ein ebenfalls eindrucksvolles Beispiel für aktuelle Formgestaltungen ist die Serie *Palatin*,<sup>35</sup> des gleichnamigen österreichischen Designers.<sup>36</sup> Die Serie von 2009 besteht aus zwei verschiedenen großen Bechern, zwei Karaffen und Schalen in drei Größen, wobei die schlichten Formen durch sechs verschiedene feine, lineare Schliffe ergänzt werden. Mit dem extrem dünn eingblasenen Glas führt *Palatin* das Theresienthaler Strohglas der zwanziger Jahre über in eine moderne Formengestaltung. Die zarten Schliffe erinnern in gewisser Weise an das Sternchendekor, das später auf Hans von Poschingers Gläser *Dagmar* aufgeblendet wurde. Die Schliffe bei *Palatin* greifen zwar die Zartheit des Dekors auf, gehen mit der einfachen, technisch aber ausgereiften und völlig spannungsfreien Form eine weitaus engere Verbindung ein, da die Form mit der klar definierten Außenkontur und das zurückhaltende, geometrische Schliffdekor einem gemeinsamen gestalterischen Gedanken entspringen.

<sup>33</sup> Vgl. *Newport*, in: [http://theresienthal.de/cms/front\\_content.php?idart=36](http://theresienthal.de/cms/front_content.php?idart=36), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>34</sup> Vgl. Lebenslauf Jens Denecke, in: <http://www.jensdenecke.de/about/deutsch/>, aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>35</sup> Vgl. *Palatin*, in: [http://theresienthal.de/cms/front\\_content.php?idart=42](http://theresienthal.de/cms/front_content.php?idart=42), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>36</sup> Vgl. Lebenslauf Gottfried Palatin, in: <http://www.gottfriedpalatin.at/info.htm>, aufgerufen am 16.10.2014.



Abb. 278–279: Teile der Serie *Palatin* mit feinem Schliff, entworfen von Gottfried Palatin, Theresienthal, 2009.

Zuletzt sei noch auf die neueren Entwürfe des Designers Christian Haas<sup>37</sup> verwiesen, der zwischen 2010 und 2013 fünf Glasobjekte namens *Small Worlds* in Kooperation mit Theresienthal entwickelte. Dabei handelt es sich um die limitierten Arbeiten *Wisdom is a good Companion*, *No Sweet without Sweat*, *A Matter of Perspective*, *Still Water run deep* und *Focus the Unknown*, die aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt sind. Das Objekt *No Sweet without Sweat* etwa besteht aus einer äußeren, becherförmigen Vase, auf den Kopf gestellt und mit linearen Schliffen. Darunter steht eine kleinere Vase in Bernstein, die gravierte Bienen zeigt, in die wiederum eine letzte, längsovale Vase in Rauchgrau gestellt ist, bei der geschliffene Kreise abgetragen sind.<sup>38</sup> Durch das Übereinander der Dekore und Farbtöne entsteht eine Vielfalt der Reflexionen und Überlappungen, die in diesem Fall das Treiben in einem Bienenkorb stimmig übersetzt. Die anderen Objekte rekurren auf die Themenkreise Wald, Weltraum, Unterwasserwelt und Urwald und stellen in zweierlei Hinsicht einen interessanten Untersuchungsgegenstand dar: Einerseits sind alle Teile funktional und können für sich alleine als Vase, Schale oder Briefbeschwerer genutzt werden. Andererseits entstand aus dem Projekt heraus eine Gebrauchsglasserie, nämlich *Planet Earth* mit Bechern und Krügen, die die Gestaltung der Kunstgegenstände aufgreifen und für den Alltag nutzbar machen. Hier findet sich wiederum eine für Theresienthal bezeichnende Haltung, die Gebrauchsglas und Zierglas gleichberechtigt betrachtet.

Abb. 280–281: Christian Haas: *No Sweet without Sweat*,  
Vase *Bienenstock*, 33,5 cm hoch,  
Vase *Bienenvolk*, 24,8 cm hoch,  
Vase *Bienenwaben*, 29 cm hoch,  
Theresienthal, 2010.



<sup>37</sup> Vgl. Lebenslauf Christian Haas, in: [http://www.haasdesign.de/ch\\_about.html](http://www.haasdesign.de/ch_about.html), aufgerufen am 16.10.2014.

<sup>38</sup> Vgl. *No Sweet Without Sweat*, in: [http://www.haasdesign.de/ch\\_nosweetwithoutswheat.html](http://www.haasdesign.de/ch_nosweetwithoutswheat.html), aufgerufen am 16.10.2014.

## 10. ZUSAMMENFASSUNG

Theresienthal kommt nicht nur aufgrund der Tatsache, dass es sich um eine der wenigen, der letzten Glashütten in der vormals so bedeutungsvollen Glasregion des Bayerischen Waldes handelt eine wichtige Bedeutung zu. Auch die besondere gesellschaftliche Situation und Identifikation der Menschen mit dem Unternehmen bezeichnet nur einen Teil der Sonderstellung Theresienthals. Ein weiterer Bestandteil liegt in der langen und verwinkelten Geschichte der Glashütte, die durch die Familien Steigerwald und Poschinger durch viele Wirren geführt wurden. Der aus kunsthistorischer Perspektive wichtigste Aspekt liegt aber in der gleichbleibenden Qualität der hergestellten Gläser, die durch die hohen handwerklichen Fähigkeiten der Glasmacher und das künstlerische Vermögen der Entwerfer begründet war.

Während des Biedermeier orientierte man sich in erster Linie am böhmischen Glas und dessen Schliffdekoren. Auch eine breite Palette an Farbgläsern und geschnittenen Dekoren sind beschrieben. Ab den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts waren renaissancistische Vorbilder maßgeblich; alt-deutsche Formen gingen in den historistischen Stücken Theresienthals eine Symbiose mit venezianischen Fertigungstechniken ein, die neben der Emailmalerei nun den bestimmenden Gestaltungsweg darstellten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden Elemente des floral-dynamischen Jugendstils und des Wiener Sezessionismus aufgegriffen und mit Auflagen und insbesondere malerischen Dekoren umgesetzt. Ab 1910 wurden dabei Gravur und Schliff verstärkt eingesetzt, die Malerei trat sukzessive zurück. Ab den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden sachliche Formen mit sämtlichen Techniken, jedoch zumeist nicht flächendeckend veredelt. Das Ätzverfahren wurde zudem integriert.

Bezeichnend für Theresienthal ist eine enge Verzahnung zwischen Gebrauchsglas und Zierglas; so wurden im Historismus zwar gigantische Tafelaufsätze gefertigt, die dort gezeigten Dekorelemente aber aufs Gebrauchsglas übertragen. Ziergläser stellten häufig übergroße Römer- oder Pokalformen dar, waren also wiederum dem normalen Programm entlehnt. Für den Jugendstil ist keine sonst häufig anzutreffende Fokussierung auf die Vase zu konstatieren, allerdings verdeutlichen viele Stücke, dass das Einzelglas als zu veredelndes Objekt selbst höchste Wertschätzung erfuhr und damit zum reinen Zierobjekt aufsteigen konnte. In der frühen Moderne wurden verstärkt vom Zweck befreite Kunstgläser angeboten, dennoch ist etwa den Gestaltungen der Theresienthaler Strohlgläser anzusehen, dass beide Bereiche noch immer eng verbunden waren – ein Spezifikum, das bis heute das Theresienthaler Glas kennzeichnet.

An der Geschichte Theresienthals zeigt sich auch das gewandelte Bild des Musterzeichners bzw. Entwerfers. Zunächst zeichneten die Hüttenherren unter Einbezug interner Kräfte für die Kollektionen verantwortlich. Bei der Gründung der Glashütte lieferte Franz Steigerwald selbst die Formzeichnungen, während Dekorentwürfe möglicherweise auch von den für Theresienthal arbeitenden Glaschneidern wie Franz Paul Zach und Dominik Biemann geliefert wurden. Im Historismus konnte die entscheidende Rolle von Michael von Poschinger jun. und seiner innovativen Ehefrau Henriette von Poschinger, geb. Steigerwald, beschrieben werden, während die Rolle der häufig als Entwerfer der

Glashütte genannten Künstler Rudolf von Seitz, Franz Keller-Leuzinger und Hans Kaufmann nicht als maßgeblich bestätigt werden konnte. Der direkt angestellte Graveur Karl Pietsch jun. dagegen entwarf bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts Dekore für Theresienthal. Ebenso können mit den Malern Carl Beck sen. und Ludwig Beck, dem Glasschneider Josef Wagner und dem Schleifer Ignatz Kiesenbauer interne Talente benannt werden, die bis in die zwanziger Jahre hinein Dekore zeichneten. Während Ludwig Hohlwein und August Hajduck wohl nur über den Glashandel Eduard Rau mit Theresienthal verbunden waren und keine bedeutenden Stücke entwickelten, ist die Kooperation Theresienthals mit Hans Christiansen durch vier, in Katalogen beworbene Trinksätze belegt. Christiansens Arbeit stellt für Theresienthal ein Unikum dar, da außer ihm kein in diesem Maß engagierter, externer Entwerfer nachweisbar ist. Spätestens ab den zwanziger Jahren zeichnete Hans von Poschinger für einen Großteil der Entwürfe der Glashütte verantwortlich. Während eine Zusammenarbeit mit Jean Beck in den zehner Jahren nicht belegt und ab den zwanziger Jahren ausgeschlossen werden konnte, konnte gezeigt werden, dass Carl Rehm vermutlich über Steigerwald's Neffe in Theresienthal fertigen ließ. Auch eine Partnerschaft mit Vertretern der Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel, insbesondere mit Carl Jaeger und Bruno Mauder ist belegt, wobei auch hier nicht eindeutig ist, inwiefern die Modelle tatsächlich Eingang in das Theresienthaler Programm gefunden haben.

Obwohl von keinem typischen Glas Theresienthals gesprochen werden kann, da die Produkte der Glashütten des Bayerischen Waldes sich über weite Strecken sehr ähnelten, kann doch festgehalten werden, dass man sich in Theresienthal stets um eigene Gestaltungswege unter Einbezug des traditionellen Handwerks bemühte. Dem kommerziellen Erfolg der Hütte lagen zwei Aspekte zugrunde: zum einen eine konsequente Ausrichtung an der Nachfrage und ein passgenauer Zuschnitt auf die Kundenwünsche, zum anderen ein intelligenter Einbezug zeitgenössischer Tendenzen. Theresienthal war selten Vorreiter originärer Ideen, sondern agierte stets mit kalkulierte Risiko. Formal orientierte man sich häufig an anderen lokalen wie internationalen Glashütten oder Entwerfern und setzte deren bereits markterprobte Gedanken in eigene Modelle um, die gerne mit Elementen ergänzt wurden, die zwar kein Alleinstellungsmerkmal Theresienthals waren, aber doch einen gewissen Wiedererkennungswert besaßen. Den Unternehmensleitern muss insofern ein hervorragendes Gespür für nachgefragte Designs attestiert werden. Die Glashütte Theresienthal konnte sich dabei in allen Zeiten auf ihre qualifizierten Mitarbeiter verlassen, die auch schwierigste Entwürfe Gestalt annehmen lassen konnten. Dass sämtliche Techniken auf einem sehr hohen Niveau beherrscht wurden und man nicht auf externe Veredelungswerkstätten angewiesen war, ermöglichte Theresienthal ein hohes Maß an Flexibilität.

Aufgrund der großen technischen Bandbreite und der Orientierung an verschiedensten älteren und zeitgenössischen Vorbildern kann die Glashütte nicht auf einen spezifischen Stil festgelegt werden. Die Schliffgläser des Biedermeier müssen für Theresienthal als ebenso typisch begriffen werden wie die gekniffenen Bänder und Malereien auf historistischen Pokalen. Das florale Transparentemail der Stängelgläser des Jugendstils muss als ebenso kennzeichnend wie das mit Hohlkugeln kombinierte Strohglas oder die kobaltblauen Fußschalen der zwanziger Jahre erachtet werden. Theresienthals Stärken lagen und liegen noch in dem hohen Grad an marktangepasster Wandlungsfähigkeit und dem besonderen Sinn für künstlerische Ausgewogenheit und handwerkliche Qualität.

## 11. APPENDIX

### 11.1. Stammbäume der relevanten Zweige der Familien Steigerwald und Poschinger

#### Familie Steigerwald

#### Glashüttengut Rabenstein mit Schachtenbach und Regenhütte

**Franz Steigerwald** (†1829)

→ *Glashändler in Würzburg*

⊗ unbekannt

1) **Franz Steigerwald** (\*1789, †1861)

→ **gründet Theresienthal 1836**

2) **Wilhelm Steigerwald** (\*09.06.1804, †30.11.1869)

↓ *Linie Rabenstein*

⊗ Henriette Reinhold (\*07.12.1802, †10.07.1872)

1) Louise Steigerwald (\*26.11.1832, †18.11.1840)

2) Oskar Steigerwald (\*21.05.1837, †23.01.1840)

3) **Wilhelm Steigerwald** (\*17.05.1842, †27.06.1880)

⊗ **Lucy Derbshire** (\*15.04.1839, †27.11.1885)

1) **Wilhelm Steigerwald** (\*01.05.1870, †25.03.1889)

2) **Oskar Steigerwald** (\*04.09.1872, †26.06.1902)

⊗ I **Anna Marie Reindl** (†1950) II ⊗ Hans von Streber

→ *leitet Regenhütte*

3) Arthur (\*07.09.1878, †27.05.1887)

*bis 1950 als Marianne*

4) Ulrike (†1889)

*von Streber-Steigerwald*

4) **Henriette Steigerwald** (\*1845)

→ **heiratet nach Theresienthal 1863**

3) Theodor Steigerwald

4) Emanuel Steigerwald (\*1811, †1851)

1) Wilhelm Emanuel Steigerwald

→ *leitet bis 1884 Steigerwald's Neffe*

2) Louise Steigerwald



## Familie Poschinger

### Glashüttengut Frauenau mit Linien Oberzwieselau und Buchenau

**Georg Benedikt von Poschinger** (\*09.04.1749, †05.06.1830)

↓ *Linie Frauenau*

⊗ Maria Katharina Josepha Hilz (\*21.03.1762, †23.05.1835)

1) **Benedikt von Poschinger** (\*30.11.1785, †04.05.1856)

→ *heiratet nach Oberzwieselau*

I ⊗ II Anna Maria Hilz, geb. Kilger (\*04.06.1787, †28.03.1810)

1) Anna Marie von Poschinger (\*24.09.1809, †13.01.1810)

II ⊗ Elisabeth von Hafenbrädl (\*20.04.1785, †27.11.1831)

1) **Benedikt von Poschinger** (\*26.03.1812, †31.12.1880)

→ *Linie Oberzwieselau*

2) **Ferdinand Friedrich von Poschinger** (\*12.04.1815, †30.11.1867) → *Linie Buchenau*

3) Joseph Christian von Poschinger (\*01.01.1817, †11.1835)

4) Anna Marie Elisabeth (\*15.12.1818, †14.07.1893)

5) Marie Anna Elisabeth (\*03.07.1821, †03.07.1881)

6) August von Poschinger (\*03.08.1823, †18.05.1876)

III ⊗ II Henriette Lötzl, geb. Altmann (\*10.10.1798, †27.08.1873)

1) Elisabeth Maria von Poschinger (\*15.08.1852)

2) Amalie von Poschinger

2) Hans Michael von Poschinger (\*22.12.1786, †10.09.1789)

3) Anna Theresia von Poschinger (\*10.04.1789, †14.08.1850)

4) Maria Katharina von Poschinger (\*18.02.1792, †27.10.1835)

5) **Johann Michael von Poschinger** (\*18.05.1794, †31.10.1863)

↓ *kauft Theresienthal  
1860*

⊗ Anna Maria Schweikl (\*15.10.1810, †22.02.1878)

1) **Johann Michael von Poschinger** (\*1834)

→ *erbt Theresienthal  
1863*

2) Anna Maria von Poschinger (\*30.10.1836, †20.01.1913)

3) Anna Theresia von Poschinger (\*04.04.1838, †23.03.1839)

4) Anton Wilhelm von Poschinger (\*10.07.1839, †12.05.1895)

5) Anton Johann von Poschinger (\*19.12.1840, †28.06.1894)

6) **Eduard Ferdinand von Poschinger** (\*26.04.1842, †18.05.1917) → *Linie Frauenau*

7) **Georg Benedikt von Poschinger** (\*24.04.1845, †19.12.1900)

6) Anna Maria von Poschinger (\*19.01.1796, †31.01.1871)

7) Joseph Christian von Poschinger (\*12.01.1798, †26.07.1815)

8) Anna Franziska von Poschinger (\*04.04.1800, †22.06.1848)

## Familie Poschinger

### Glashüttengut Theresienthal

**Johann Michael von Poschinger** (\*08.12.1834, †18.02.1908)

→ *leitet Theresienthal*  
**1863–1897**

∞ **Henriette Steigerwald** (\*01.12.1845, †29.09.1903)

1) **Egon Benedikt von Poschinger** (\*15.06.1864, †19.3.1915)

→ *leitet Theresienthal*  
**1897–1915**

I ∞ Anna Katharina Schmidt (\*29.11.1869, †05.08.1901)

1) **Anna Maria „Mirle“ von Poschinger** (\*15.05.1891, †24.02.1980)

∞ Kurt von Maercken zu Geerath (\*25.06.1887, †19.04.1945)

1) Jürgen Leo von Maercken zu Geerath (\*14.08.1915, †14.02.1945)

2) Curt Leo von Maercken zu Geerath (\*05.01.1918, †08.07.1942)

3) Dagmar von Maercken zu Geerath (\*22.10.1919)

∞ Wolfgang Brückner

1) Ingrid Osterloh, geb. Brückner

2) **Johann Michael „Hans“ von Poschinger** (\*04.04.1892, †19.03.1951) → *leitet Theresienthal*  
**1922–1951**

∞ Beatrice Donle (\*15.10.1894, †07.02.1952)

3) **Egon Wolfgang von Poschinger** (\*21.01.1894, †16.02.1977)

→ *leitet Theresienthal*  
**1922–1973**

∞ II Margarete Hitzbleck, geb. Bremer (\*29.08.1884, †06.07.1966)

1) *Stieftochter* Margarete „Margo“ Hitzbleck (\*18.04.1904, †22.11.1980)

4) **Kurt Michael von Poschinger** (\*16.07.1901, †16.12.1962)

∞ Charlotte von Sicherer (\*25.11.1895, †27.01.1983)

1) Gisbert Peter von Poschinger (\*29.06.1924, †26.04.1945)

2) Rosemarie Ingeborg von Poschinger (\*26.04.1926, †21.06.2002)

II ∞ **Ellen Maria Banck** (\*1864) ↓

## Familie Banck

Johann Carl Heinrich Banck (\*1771, †1842)

∞ unbekannt

1) Carl Ludwig Albert Banck (\*27.05.1809, †28.12.1889)

→ *Komponist, wohnhaft*  
*in Dresden*

I ∞ unbekannt

II ∞ Ellen Eliza North (\*20.09.1837, †1908)

1) **Ellen Maria Banck** (\*29.05.1864, †04.02.1936)

2) unbekannt

3) **Erwin Otto Carl Banck** (\*1870, †1950)

*wahrscheinlich identisch mit Erwin C. Banck*

→ *Komponist / Violinist*  
→ *leitet Theresienthal*  
**1915–1922**

2) Otto Carl Friedrich Alexander Banck (\*17.3.1824, †05.05.1916)

→ *Schriftsteller*

## 11.2. Teilnahmen Theresienthals an nationalen und internationalen Ausstellungen

**1840**

**Nürnberg**

*Allgemeine Industrie-Ausstellung*

Goldene Ehrenmünze

**1844**

**Berlin**

*Allgemeine Deutsche Gewerbe-Ausstellung*

**1867**

**Paris**

*Exposition universelle de Paris, 1867*

Bronzene Medaille [für Tafelglas]

**1882**

**Nürnberg**

*Bayerische Landes-Industrie-, Gewerbe-und Kunst-Ausstellung*

Goldene Medaille

**1885**

**Budapest**

*Országos Atalános Kiállítás Budapest*

Große Ehrenmedaille

**1888**

**München**

*Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung*

Ehrenmedaille

**1896**

**Nürnberg**

*Bayerische Landes-Industrie-, Gewerbe-und Kunst-Ausstellung*

Goldene Medaille

**1902**

**Turin**

*Esposizione d'Arte Decorativa Moderna*

[Theresienthal vertreten durch Eduard Rau.]

**1903**

**Landshut**

*Niederbayerische Kreis-Industrie und Gewerbe-Ausstellung*

Silberne Medaille

**1904**

**St. Louis**

*Louisiana Purchase Exposition*

[Theresienthal vertreten durch Eduard Rau.]

**1906**

**Nürnberg**

*Bayerische Jubiläums-Landes-Industrie-, Gewerbe-und Kunst-Ausstellung*

[Theresienthal vertreten durch Eduard Rau.]

**1910**

**Brüssel**

*Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1910*

[Theresienthal vertreten durch Eduard Rau.]

**1915**

**San Francisco**

*Panama-Pacific International Exposition*

Goldene Medaille

**1930**

**Monza**

*IV. Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne*

Silberne Medaille

**1937**

**Paris**

*L'Exposition des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*

Goldene Medaille

### 11.3. Preislisten Theresienthals

Im Folgenden werden der Einheitlichkeit wegen die verschiedenen Kataloge und Verzeichnisse Theresienthals unter dem bereits in der Forschungsliteratur eingeführten Begriff der Preisliste subsumiert, selbst wenn in manchen Katalogen überhaupt keine Angaben zu den Preisen gemacht werden. Die Aufstellung erfolgt chronologisch, wobei die angegebenen Datierungen in den jeweiligen Textpassagen näher erläutert werden.

#### Preisliste Theresienthal ca. 1838–1840

Zweiteilig: Katalog und Register einzeln gebunden und unterschiedlich in Layout und Format, stammen möglicherweise nicht aus demselben Kontext, lassen sich aber aufgrund zahlreicher Parallelen aufeinander beziehen.

Katalog: *Königl. Bayer. privil. Crystall-Glas-Fabrik Theresienthal. Pr. Regensburg. Bei Zwisel.*  
Original des Katalogs im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 55463.

Register: *Preis-Courant der Königl. Bayer. privil. Crystall-Glas-Fabrik Theresienthal.*  
Original des Registers im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 55464.

Beide gemeinsam und vollständig veröffentlicht in Buse 2008, S. 13–72, die Preisliste zusätzlich auf [http://exhibitdb.cmog.org/opacimages/PDFs/Books/Rakow\\_1000046369.pdf](http://exhibitdb.cmog.org/opacimages/PDFs/Books/Rakow_1000046369.pdf), aufgerufen am 16.10.2014.

Beide undatiert; zur Datierung auf um 1840 siehe Buse 2008, S. 12, sowie Warthorst 2008 B, S. 87.

#### Preisliste Theresienthal ca. 1873

*Preis-Verzeichniss der couranteren Hohlglas-Artikel der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern.*

Original in Privatbesitz; nahezu vollständig veröffentlicht in Buse 2009 A, S. 12–41.

Undatiert; zur Datierung auf ca. 1873 siehe Buse 2009 A, S. 9–10 und S. 11.

#### Preisliste Theresienthal ca. 1874

Nachtragspreisliste, wahrscheinlich zur Preisliste von ca. 1878.

*Nachtrag zum Preis-Verzeichniss der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern.*

Original in Privatbesitz; vollständig veröffentlicht in Buse 2009 A, S. 43–48.

Undatiert; zur Datierung auf ca. 1874 siehe Buse 2009 A, S. 9–10 und S. 42.

#### Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880

*Preis-Verzeichniß für Tafel-Service und diverse courante Crystall-Gebrauchsartikel der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern.*

Original in der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur Bavar. 2135 et.; vollständig veröffentlicht auf <http://daten.digitalesammlungen.de/~db/0004/bsb00045040/images/index.html?id=00045040&fip=yztsxdsydxdsydeayaeyaeayaewqsdaseayaxdsydxs&no=51&seite=3>.

Undatiert, handschriftliche Notiz im Original der Bayerischen Staatsbibliothek und der zugehörigen Katalogkarte: „1885“; zur Datierung auf ca. 1880 siehe Buse, Stephan: *Römer aus Theresienthal Weblog. Preisliste Theresienthal ca. 1880*, Eintrag vom 19.11.2009, in: <http://roemer-aus-theresienthal.de/blog/?cat=4>, aufgerufen am 16.10.2014.

#### Preisliste Theresienthal ca. 1882

*Preis-Verzeichniss von Bier-, Wein- und Punsch-Service der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern.*

Original in Privatbesitz; vollständig veröffentlicht in Buse 2009 A, S. 50–65.

Undatiert; zur Datierung auf ca. 1882 siehe Buse 2009 A, S. 9–10 und S. 49.

#### Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890

*Preis-Verzeichniss von Bier-, Wein-, Liqueur- & Punschservice, Pokalen, Römern und Vasen der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern.*

Original in Privatbesitz; vollständig veröffentlicht in Gropplero 1988 A, S. 203–266 und in Buse 2007 A, S. 16–78.

Undatiert; zur Datierung auf 1880–1890 siehe Gropplero 1988 A, S. 203, auf ca. 1890 siehe Buse 2007 A, S. 13–14, sowie auf ca. 1888 siehe Warthorst 2008 B, S. 86–87.

### Preisliste Theresienthal ca. 1893

Nachtragspreisliste, wahrscheinlich zur Preisliste von ca. 1888–1890.

*Nachtrag zum Preis-Verzeichniß von Bier-, Wein-, Liqueur- & Punsch-Servicen, Dessert-Servicen, Pokalen, Römern, Vasen und diversen Gegenständen der Theresienthaler Crystallglasfabrik bei Zwiesel in Bayern.*

Original in Privatbesitz; vollständig veröffentlicht in Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893] und in Warthorst 2008 B, S. 86–87 (unbeschädigte Seite 34 des Nachtrags).

Undatiert; zur Datierung auf ca. 1893 siehe Warthorst 2008 B, S. 86–87.

### Preisliste Theresienthal ca. 1896

Nachtragspreisliste, Existenz kann nur aufgrund der Nummerierung der Entwürfe in den Preislisten von ca. 1893 und 1903 erschlossen werden.

Zur Datierung und Hypothese siehe Warthorst 2008 B, S. 87.

### Preisliste Theresienthal 1903

*Theresienthaler Crystallglasfabrik. Preis-Liste über Römer. I. Theil. Illustrationen. II. Theil. Preisverzeichniss.*

Original im ATG und in Privatbesitz; teils veröffentlicht in Warthorst 1996 A, S. 15: Abb. 6–8, in Buse 2007 A, S. 81–100 und auf <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/muster1891.jpg>, aufgerufen am 16.10.2014.

Datiert.

### Preisliste Theresienthal 1907

Katalog untergliedert in vier Teile.

*Theresienthaler Crystallglasfabrik.*

*Preisliste I: Römer.*

*Preisliste II: Bierseidel.*

*Preisliste III: Bowlensätze, Biersätze, Weinsätze, Likörsätze, Gläsergarnituren.*

*Preisliste IV: Pokale und Porterschalen, Becher, Einzelne Kelche und Bowlengläser, Einzelne Sektkelche, Einzelne Likörgläser, usw.*

Originale im ATG und in Privatbesitz. Preisliste I; teils veröffentlicht in Warthorst 1996 A, S. 17–27: Abb. 9–18 und in Buse 2007 A, S. 103–118.

Preisliste II; unveröffentlicht.

Preisliste III; teils veröffentlicht in Warthorst 1996 A, S. 106: Abb. 92, S. 108: Abb. 94, S. 110: Abb. 95, S. 112: Abb. 96, S. 114: Abb. 97, S. 116: Abb. 99, S. 118: Abb. 100, S. 120: Abb. 101, S. 122: Abb. 102, S. 124: Abb. 103, S. 126: Abb. 105,

S. 130: Abb. 107, S. 132: Abb. 108, S. 134: Abb. 109, S. 136: Abb. 110, S. 141: Abb. 113, S. 143: Abb. 115, S. 145: Abb. 117 und S. 147: Abb. 119 sowie in Buse 2007 A, S. 119–124. Preisliste IV; teils veröffentlicht in Warthorst 1996 A, S. 102: Abb. 90.

Datiert.

### Preisliste Theresienthal ca. 1915–1918

*Katalog der Vasen u. Ziergläser. Theresienthaler Kristallglasfabrik.*

Original in Privatbesitz; teils veröffentlicht in Buse 2012, S. 13 (Deckblatt).

Undatiert; zur Datierung auf um 1915 siehe Buse 2012, S. 13, sowie Buse, Stephan: *Kobaltblaue und andersfarbige Gefäße aus Theresienthal um 1915–1920*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/kobaltblau.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1918–1920

Faltblatt.

*Neue Trink-Garnituren in billigsten und mittleren Preislagen bei reichster Ausführung. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Originale im ATH und in Privatbesitz (in verschiedenen Versionen, da teils handschriftliche, teils gedruckte Preisinformationen eingefügt sind); teils veröffentlicht in: Buse, Stephan: *Stengelgläser aus Theresienthal, die um 1920 entworfen wurden*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/stengelgläserum1920.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

Undatiert; zur Datierung auf um 1920 siehe Buse, Stephan: *Stengelgläser aus Theresienthal, die um 1920 entworfen wurden*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/stengelgläserum1920.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925

*Theresienthaler Krystallglasfabrik M. von Poschinger. Theresienthal, Post Zwiesel. Bayerischer Wald. Gegründet 1834. Preisliste.*

Original in Privatbesitz; teils veröffentlicht in Warthorst 2001 A, S. 112: Abb. 89 und S. 113: Abb. 90.

Undatiert; zur Datierung auf 1925 siehe Warthorst 2004, S. 39, sowie auf um 1926 siehe Warthorst 2001 A, S. 110: Abb. 89–90.

### Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930

Katalog mit photographischen Abbildungen ohne Angabe der Preise, womöglich fehlt die eigentliche, ursprünglich beigelegte Preisliste.

*Vasen, Schalen und Ziergläser in den neuen Schmelzfarben topas, rosalin, hellgrün, smaragdgrün sowie in Cristall. Neue und sehr preiswerte Formen. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Originale im ATH und Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 86555; unveröffentlicht.

Undatiert; zur Datierung auf ca. 1924–1948 siehe die Hinweise im OPAC der Rakow Research Library auf [http://www.cmog.org/library/vasen-schalen-und-ziergla-ser-den-neuen-schmelzfarben-topas-rosalin-hellgru-n-smaragdgru-n?query=theresienthal&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&sort=score%20desc%2Cbs\\_has\\_image%20desc&object=22](http://www.cmog.org/library/vasen-schalen-und-ziergla-ser-den-neuen-schmelzfarben-topas-rosalin-hellgru-n-smaragdgru-n?query=theresienthal&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&sort=score%20desc%2Cbs_has_image%20desc&object=22), aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal 1931

*Letzte Neuheiten. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 86562; unveröffentlicht.

Undatiert; zur Datierung siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, sowie auf ca. 1931–1934 siehe die Hinweise im OPAC der Rakow Research Library auf [http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-3?search=library\\_collection%3Adea510f85c9630cf04b790210b75c610&page=30](http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-3?search=library_collection%3Adea510f85c9630cf04b790210b75c610&page=30), beide aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1932

*Letzte Neuheiten. 2. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 86566; unveröffentlicht.

Undatiert; zur Datierung siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, sowie auf ca. 1931–1934 siehe die Hinweise im OPAC der Rakow Research Library auf [http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-2-folge?query=theresienthal&sort=score%20desc%2Cbs\\_has\\_image%20desc&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&object=31](http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-2-folge?query=theresienthal&sort=score%20desc%2Cbs_has_image%20desc&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&object=31), beide aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1932/1933

*Letzte Neuheiten, 3. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 86569; unveröffentlicht.

Undatiert; zur Datierung siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, sowie auf ca. 1931–

1934 siehe die Hinweise im OPAC der Rakow Research Library auf [http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-3-folge?query=theresienthal&sort=score%20desc%2Cbs\\_has\\_image%20desc&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&object=28](http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-3-folge?query=theresienthal&sort=score%20desc%2Cbs_has_image%20desc&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&object=28), beide aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1933

*Letzte Neuheiten, 4. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 86572; unveröffentlicht.

Undatiert; zur Datierung auf Frühjahr oder Herbst 1933 siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, sowie auf ca. 1931–1934 siehe die Hinweise im OPAC der Rakow Research Library auf [http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-4-folge?query=theresienthal&sort=score%20desc%2Cbs\\_has\\_image%20desc&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&object=32](http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-4-folge?query=theresienthal&sort=score%20desc%2Cbs_has_image%20desc&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&object=32), beide aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1933/1934

*Letzte Neuheiten. 5. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 86574; teils veröffentlicht in: Buse, Stephan: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 5*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte5.jpg>, aufgerufen am 16.10.2014.

Undatiert; zur Datierung auf Herbst 1933 oder Frühjahr 1934 siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, sowie auf ca. 1931–1934 siehe die Hinweise im OPAC der Rakow Research Library auf [http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-5-folge?query=theresienthal&sort=score%20desc%2Cbs\\_has\\_image%20desc&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&object=30](http://www.cmog.org/library/letzte-neuheiten-5-folge?query=theresienthal&sort=score%20desc%2Cbs_has_image%20desc&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&object=30), beide aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal 1934

*Theresienthal 1834–1934. 100 Jahre Glas. Ausgabe ‚Volks- u. Heimat-Kunst‘ mit 6. Folge.*

Original im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 86575; unveröffentlicht.

Datiert.

### Preisliste Theresienthal ca. 1934/1935

*Letzte Neuheiten. 7. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original in Privatbesitz; teils veröffentlicht in: Buse, Stephan: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 7*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte7.jpg>, aufgerufen am 16.10.2014.

Undatiert; zur Datierung auf Herbst 1934 oder Frühjahr 1935 siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1935

*Letzte Neuheiten. 8. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik. (vermutlich)*

Kein Original bekannt; unveröffentlicht.

Vermutlich undatiert; zur Datierung siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste ca. 1935–1939

Lose Blattsammlung.

*Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original im ATH; unveröffentlicht.

Undatiert, aber mit handschriftlichem Vermerk von Preisen für 1939.

### Preisliste Theresienthal ca. 1935/36

*Letzte Neuheiten. 9. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original in Privatbesitz; teils veröffentlicht in: Buse, Stephan: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 9*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte9.jpg>, aufgerufen am 16.10.2014.

Undatiert; zur Datierung auf Herbst 1935 oder Frühjahr 1936 siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1936

*Letzte Neuheiten. 10. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original in Privatbesitz; teils veröffentlicht in: Buse, Stephan: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 10*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte10.jpg>, aufgerufen am 16.10.2014.

Undatiert; zur Datierung auf Frühjahr oder Herbst 1936 siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Ent-*

*würfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1936/1937

*Letzte Neuheiten. 11. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original in Privatbesitz; teils veröffentlicht in: Buse, Stephan: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 11*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte11.jpg>, aufgerufen am 16.10.2014.

Undatiert; zur Datierung auf Herbst 1936 oder Frühjahr 1937 siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1937

*Letzte Neuheiten. 12. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik.*

Original in Privatbesitz; teils veröffentlicht in: Buse, Stephan: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 12*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte12.jpg>, aufgerufen am 16.10.2014.

Undatiert; zur Datierung auf Frühjahr oder Herbst 1937 siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1937/38

*Letzte Neuheiten. 13. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik. (vermutlich)*

Kein Original bekannt; unveröffentlicht.

Vermutlich undatiert; zur Datierung siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1938

*Letzte Neuheiten. 14. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik. (vermutlich)*

Kein Original bekannt; unveröffentlicht.

Vermutlich undatiert; zur Datierung siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

### Preisliste Theresienthal ca. 1938/39

*Letzte Neuheiten. 15. Folge. Theresienthaler Krystallglasfabrik. (vermutlich)*

Kein Original bekannt; unveröffentlicht.



Vermutlich undatiert; zur Datierung siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

#### Preisliste Theresienthal ca. 1939

*Letzte Neuheiten. 16. Folge. Theresienthaler Kristallglasfabrik.*

Original in Privatbesitz; teils veröffentlicht in: Buse, Stephan: *Römerentwürfe aus letzte Neuheiten Folge 16*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/letzte16.jpg>, aufgerufen am 16.10.2014.

Undatiert; zur Datierung auf Frühjahr oder Herbst 1939 siehe Buse, Stephan: *Zur Datierung der Entwürfe*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/buch4.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

#### Preisliste Theresienthal ca. 1945–1949

Lose Sammlung von Musterzeichnungen, ohne Titel.

Original im ATH; unveröffentlicht.

Undatiert, aber mit einem gestempelten Vermerk „Bayern, US-Zone“.

#### Preisliste Theresienthal 1956

Für den internen Gebrauch gedachtes Buch mit alphabetischem Register; in zwei Handschriften geführt, teilweise mit kleinen Zeichnungen.

*Preisliste für Service.*

Original im BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 82; unveröffentlicht.

Datiert durch die Notiz: „Grüne Preise für Überfang und Goldgelb gelten ab 15. März 1956“.

#### Preisliste Theresienthal ca. 1960

*Das schöne Glas. Theresienthal.*

Originale im BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 86; teils veröffentlicht auf Buse, Stephan: *Bild aus dem Katalog „Das schöne Glas“ vor 1960*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/katalog50.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

Undatiert; zur Datierung auf vor 1960 siehe Buse, Stephan: *Bild aus dem Katalog „Das schöne Glas“ vor 1960*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/katalog50.html> und auf um 1960 siehe die Hinweise im Findbuch des BWA, in: [http://www.bwa.findbuch.net/php/main.php?ar\\_id=3254&action=init\\_rech#4620303634x86](http://www.bwa.findbuch.net/php/main.php?ar_id=3254&action=init_rech#4620303634x86), beide aufgerufen am 16.10.2014.

#### Preisliste Theresienthal 1961

Typoskript ohne Abbildungen.

Original im BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 78; unveröffentlicht.

Datiert durch Gültigkeit der Preise ab 15.08.1961.

#### Preisliste Theresienthal 1962

Typoskript ohne Abbildungen.

Original im BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 80; unveröffentlicht.

Datiert durch Gültigkeit der Preise ab 30.11.1962.

#### Preisliste Theresienthal 1964

Typoskript ohne Abbildungen, sowie gedrucktes, geheftetes Exemplar auf gelbem Papier.

Original im BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 81; unveröffentlicht.

Datiert durch Gültigkeit der Preise ab 22.04.1964.

#### Preisliste Theresienthal 1965

*Das schöne Glas. Theresienthal. Preisliste gültig ab 31. März 1965.*

Original im ATH; unveröffentlicht.

Datiert.

#### Preisliste Theresienthal ca. 1965–1973

*Das schöne Glas. Kunstglas und Gebrauchsgläser aus dem Haus Theresienthal. Handarbeit, Tradition, Qualität.*

Original im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 46388; wahrscheinlich identisch mit dem teilweise veröffentlichten Katalog auf Buse, Stephan: *Bilder aus dem Katalog „Das schöne Glas“ um 1970*, in: <http://www.roemer-aus-theresienthal.de/katalog70.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

Undatiert; zur Datierung auf ca. 1960–1973 siehe die Hinweise im OPAC der Rakow Research Library auf [http://www.cmog.org/library/das-scho-ne-glas-theresienthal?query=theresienthal&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&sort=score%20desc%2Cbs\\_has\\_image%20desc&object=1](http://www.cmog.org/library/das-scho-ne-glas-theresienthal?query=theresienthal&goto=node/51199&filter=%22bundle%3Alibrary%22&sort=score%20desc%2Cbs_has_image%20desc&object=1), aufgerufen am 16.10.2014.

#### Preisliste Theresienthal 1968

Typoskript ohne Abbildungen.

Original im BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 79; unveröffentlicht.

Datiert durch Gültigkeit der Preise ab 01.01.1968.

**Preisliste Theresienthal ca. 1980–1990**

*Meisterliche Handwerkskunst. Römer von Theresienthal.*

Original im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 46387; unveröffentlicht.

Undatiert.

**Preisliste Theresienthal 1994**

*Kristallglas-Editionen.*

Original im Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, Bib ID 77670; unveröffentlicht.

Datiert.

**Preisliste Theresienthal 2005**

*Theresienthal. Kollektion.*

Originale im ATH; unveröffentlicht.

Datiert.

**Preisliste Theresienthal 2009**

*Theresienthal. Tafelservice. High Table Collection.*

Originale im ATH; unveröffentlicht.

Datiert.

**Preisliste Theresienthal 2010**

*Theresienthal. Tafelservice. High Table Collection.*

Theresienthal. Bar und Becher. Bar and Beaker Collection.

Originale im ATH; unveröffentlicht.

Datiert.

## 11.4. Glossar der Fachbegriffe

### Abrissnarbe

Stelle am Boden eines Glases, wo mit einem Tropfen heißer Glasmasse das > Hefteisen befestigt wurde. Nach Abschlagen des Hefteisens bleibt eine scharfkantige Narbe zurück. Seit Empirezeit meistens abgeschliffen.

### Ätzung

Veredelungstechnik, bei der mit Säure Teile der Glasoberfläche abgetragen werden.

### Alabasterglas

Opak-weißes Milchglas mit Zusatz von Zinnoxid im Gemenge, porzellanähnlicher Charakter, nicht identisch mit > Beinglas.

### Andenkenbecher

Zylindrische oder ausgestellte Glasbecher, kamen um 1800 in Bade- und Kurorten auf.

### Anlauffarbe

Mit Metallen in der > Masse gefärbtes Glas, das erst nach nochmaligem Erhitzen die gewünschte Färbung annimmt, z. B. > Goldrubinglas.

### Auflage

Dekorteile, wie > Nuppen, > Fäden, Henkel, > gekniffene Bänder oder modellierte Blüten und > Drachenkämme, die am Ofen auf den Glaskörper aufgeschmolzen werden.

### Außenüberfang

> Überfangglas mit einer äußeren farbigen und einer inneren farblosen Glasschicht.

### Bandwurmglass

Hohes Glas mit spiraligförmig aufgelegtem Glasfaden.

### Balusterschaft

Säulenartiger Schaft mit bauchiger Auswölbung.

### Batzl / Batzel

> Beerennuppen.

### Beerennuppen

Aufgeschmolzene Nuppen, die durch das Aufdrücken eines Metallstempels in beerenähnliche Form gepresst werden. Im Bayerwald umgangssprachlich > Batzl genannt.

### Beinglas

Opak-weißes Milchglas mit Zusatz von Asche aus Tierknochen im Gemenge. Nicht identisch mit > Alabasterglas.

### Beize

Färben der Glaswandung durch Auftragen und Einbrennen von Metallverbindungen, z. B. > Gelbbeize und > Rotbeize.

### Bleiglas / Bleikristall

Glas mit Quarzsand, Pottasche und Bleioxid im Gemenge. 1676 von Ravenscroft in England erfunden. Durch den Bleianteil schweres, aber sehr reines Glas. Wegen lichtbrechenden Eigenschaften und Weichheit sehr gut für > Schlifftechniken geeignet.

### Böhmisches Kristallglas

Andere Bezeichnung für > Kreideglas.

### Bodenschere

Zwei miteinander verbundene Holzbrettchen, die zur Formung von Bodenplatten dient.

### Bodenkugel

Runder Ausschliff in der sonst ebenen Bodenfläche.

### Bodenstern

Sternförmiger > Schliff in der Bodenfläche.

### Brillantschliff

> Steinelschliff.

### Bronzitdekor

Schwarzemattiertes Dekor unter Verwendung von Schwarzlotfarbe und Mattätzung, um 1910 von Hugo Max entwickelt.

### Cameo glass

Englische Bezeichnung für > Überfangglas mit > Hochschnittdekor.

### Craquelee / Craquelé

Künstlich erzeugte Rissbildungen auf der Oberfläche des Glases, z. B. Eisglas.

### Diabolo

Dekor am Schaft in Form eines Doppelkegels oder zwei, mit der Öffnung nach außen aneinandergesetzten Halbkugeln.

### **Drachenkamm**

Gekniffene Auflegearbeit, v. a. bei venezianischen > Flügelgläsern.

### **Eckenschliff**

> Schliffdekor, bei dem die gerundete Wandung in ebene Flächen geteilt wird. Nicht identisch mit dem leicht konkaven > Schälchliff, ebenso nicht mit dem > Facettenschliff.

### **Eingestochener Boden**

Kegelförmige oder kugelige Einbuchtung einer ebenen Bodenfläche im warmen Zustand.

### **Einschlüsse**

Verunreinigungen im Glas, wie Luftblasen oder Ascheteilchen.

### **Einträger**

Glasmachergehilfe, der das heiße Glas mit einer Gabel in den Kühllofen trägt.

### **Emailfarben**

Farbe aus pulverisiertem Farbglass und > Fluss, die nach dem Auftragen als Paste im > Muffelofen eingebrannt wird und sich fest mit der Glasoberfläche verbindet. Je nach Flussanteil opak oder transparent. Blüte in Deutschland im 16., 17. und 18. Jh.

### **Entasisstängel**

Schaft mit mittiger Auswölbung.

### **Facettenschliff**

Kleinteiliger > Schliff, der wabenartige Muster bildet. Facettierung nicht identisch mit > Eckenschliff.

### **Façon de Venise**

Nachahmung des venezianischen Glases, im 16. und 17. Jh. in ganz Europa verbreitet.

### **Fadenauflege**

Von einem erwärmten Glasstab oder einem Glas tropfen ausgezogener und auf die Wandung aufgelegter Faden.

### **Fadenglas**

> Venezianische Herstellungstechnik, bei der weiße oder farbige Gläser in Klarglas eingeschmolzen sind.

### **Favrile glass**

Gläser mit irisiertem Dekor, um 1892 von Tiffany entwickelt.

### **Flintglas**

Englische Bezeichnung für > Bleiglas.

### **Flügelgläser**

Gläser mit Schäften aus verschlungenen Glas schnüren mit gekniffenen, teil zu Tierköpfen ausgeformten Ansätzen. Im 16. Jh. in Venedig perfektioniert.

### **Fluss**

Bleihaltiges, leicht schmelzbares Glas in Pulverform als Bestandteil von > Emailfarben. Je höher der Anteil desto transparenter der Farbauftrag.

### **Flussmittel**

Bestandteil im > Gemenge, der den Schmelzpunkt der Glasmasse senkt, z. B. > Pottasche und > Soda.

### **Formblasen / Formarbeit**

Einblasen des Glases unter Drehen der > Glas macherpfeife in eine > Model.

### **Formnummer**

Theresienthaler Nummernsystem zur Kennzeichnung von Glasformen, im Gegensatz zur > Ordnungsnummer. Untrennbar mit einer bestimmten Glasform verbundene Nummer, teils handschriftlich notiert.

### **Freiformung**

Frei geformtes und geblasenes Glas ohne Zuhilfenahme einer > Model.

### **Gebrauchsglas**

Einer Funktion gewidmete Glasformen, im Gegensatz zum > Zierglas.

### **Gekniffene Bänder**

Zähflüssiges, gezogenes Glasband, das wellenförmig aufgelegt wird. Im Bayerwald umgangssprachlich > Zwacklband genannt.

### **Gelbbeize / Gelbätze**

> Beizverfahren für oberflächlich gelb gefärbtes Glas durch Silberverbindungen, von Egermann ca. 1820–1830 entwickelt.

### **Gemenge**

Mischung der Rohstoffe für die Glasschmelze.

### **Gläsersatz**

> Trinksatz.

**Glaskrankheit**

Zersetzungserscheinung von nicht-kalkhaltigem Glas.

**Glasmacherpfeife**

Eisenrohr mit Mundstück und Holzgriff zum Blasen des Glases.

**Goldätzkante**

Mundrandbereich wird durch teilweise Abdecken mit säureunempfindlichen Materialien und anschließen- den > Ätzen reliefartig gestaltet. Abschließend Be- handlung mit > Poliergold.

**Goldrubinglas**

In der Masse durch Goldanteil rot gefärbtes Glas, Anlauffarbe. Im 17. Jh. von Kunckel nach älteren Verfahren weiterentwickelt, erst ab 1840er Jahren wieder aufgenommen.

**Gravur**

> Schnitt.

**Gurde**

Flache, mobile Flaschenform, auch Pilger- bzw. Soldatenflasche.

**Hafen**

Im Ofen liegender Schmelztiegel aus feuerfestem Material wie Ton oder Schamott. Ein Ofen kann mehrere Häfen beinhalten.

**Haubenüberfang**

Spezielle > Überfangtechnik. Einem Farbglassköbel wird ein Teil der Luft abgesaugt, so dass eine Hau- benform entsteht. In diese wird ein weiterer farblo- ser Köbel eingeblasen, die äußere Hülle wird mit kaltem Wasser abgeschreckt und abgeschlagen und der überfangene Köbel fertig geblasen. Wird häufig mit dem technisch differentem > Trichterüber- fang verwechselt.

**Hefteisen**

Eisenstange, die mit einem Glastropfen an das fertige Glas angeschmolzen wird, um es für eine Weiterverarbeitung von der > Glasmacherpfeife zu lösen.

**Hefteisennarbe / Heftnarbe**

> Abrissnarbe.

**Hochschnitt**

> Schnitttechnik, bei der im Gegensatz zum > Tief- schnitt das Dekor erhaben ist.

**Hohlbalusterschaft**

Hohler, säulenartiger Schaft mit bauchiger Auswöl- bung.

**Hohlglas**

Sammelbegriff für alle hohlen Glaserzeugnisse in Abgrenzung zum > Tafelglas.

**Hohlkugel**

Kugelartige und hohl gearbeitete Verdickung des Glasschafts im Gegensatz zum > Nodus.

**Hütteniris**

Chemische Nachahmung der natürlichen > Iri- sierung, bei der Metallsalze durch Bedampfen oder Aufspritzen in der Irisiertrommel auf das rot glühen- de Glas einwirken, wodurch sich ein schillernder Film auf der Glasoberfläche bildet.

**Humpen**

Altdeutsche Glasform des 16. und 17. Jh.s. Hohes Glas, häufig mit Emailmalerei dekoriert. Vorläufer des heutigen Bierglases.

**Hyalithglas**

Edelsteinglas. Mangangefärbtes, opakes Schwarz- glas, ab 1817 in der Buquoy'schen Hütten herge- stellt.

**Innenüberfang / Unterfang**

> Überfangglas mit einer inneren farbigen und einer äußeren farblosen, transparenten Schicht.

**Intaglio**

> Tiefschnitt.

**Irisierung, natürlich**

Schillernde Oberfläche antiker Gläser durch teilwei- se Zersetzung des Materials. Nachahmungen als > Hütteniris oder > Maleriris.

**Kali-Kalkglas**

> Pottascheglas.

**Kalte Veredelungen**

Am bereits fertigen, kalten Glas ausgeführte Ver- edelungstechniken, wie > Schliff, > Schnitt, > Emailmalerei oder > Ätzung.

**Kammzugdekore / gekämmte Dekore**

Dekore, bei denen aufgelegte Glasfäden im wei- chen Zustand mit kammartigen Werkzeugen zu Wellen oder Federmustern verzogen werden.

### **Kappe**

Oberer, an der Pfeife hängender Teil der Glasblase, der nach dem Formblasen und Erkalten abgesprengt wird.

### **Keilschliff**

Mit keilförmigem Schleifrad ausgeführter, V-förmiger > Schliff.

### **Kobaltglas**

Mit Kobaltoxid blau gefärbtes Glas, seit dem 15. Jh. in Venedig hergestellt.

### **Kölbel / Külbel**

Mit der Pfeife aufgenommener und leicht aufgeblasener Glaspoten, der immer wieder in die Glasmasse eingetaucht, d. h. > überstoichen wird.

### **Krautstrunk**

Altdeutsche Glasform mit > Spitzplatten, Vorläufer des > Römers.

### **Kreideglas / Kreidekristallglas**

> Pottascheglas mit verbessertem Gemenge durch Zusatz von Kreide statt Kalk. Entwickelt um 1680 in Böhmen, daher die synonyme Bezeichnung > Böhmisches Kristallglas. Farbloses Glas mit härteren Eigenschaften als Bleiglas, aber weniger glänzend. Optimal für > Schnitt.

### **Kristallglas**

Bezeichnet im Allgemeinen besonders klares, transparentes Glas.

### **Krösel**

Glasgranulat in verschiedener Körnung.

### **Kühlofen / Kühlband**

Ofen mit Transportband, auf dem die noch heißen Gläser langsam zur Raumtemperatur abgekühlt werden, um Spannungsrisse zu vermeiden.

### **Kugelschliff**

Kreis- oder olivenförmige Ausschleifungen.

### **Kuppa**

Oberer Teil von Pokalen, Römern oder Stängelgläsern, umgangssprachlich Kelch.

### **Kuttrolf**

Römische Flaschenform mit mehreren Halsröhren.

### **Lampengeblasenes Glas**

Im kleinen Werkstattbetrieb vor einer Flamme aus Glasröhren und -stäben geformtes Glas, z. B. Schmuckformen, Tierstatuetten, etc.

### **Lithyalinglas**

Edelsteinglas. Marmoriertes Edelsteinglas von Egermann Anfang des 19. Jh.s entwickelt.

### **Lüstergläser / lüstrierte Gläser**

Gläser mit > Hütten- oder > Maleriris.

### **Maigelein**

Altdeutsche Glasform, schalen- oder napfförmiges Gefäß mit kegelförmig > eingestochenem Boden.

### **Maleriris**

Irisierende Effekte, die durch den Auftrag von Reduktions- oder Lüsterfarben entstehen. Reduktionsfarben sind Farbbeizen, die beim reduzierenden Einbrennen die in der Glasschmelze enthaltenen Metalloxide auf der Oberfläche sichtbar machen. Mit dem Pinsel aufgetragene Lüsterfarben werden ebenfalls reduzierend eingebrannt, sind aber weniger haltbar.

### **Marqueterie sur verre**

1898 von Gallé patentierte Dekortechnik, bei der farbige Glasstücke auf den fertigen Glaskörper aufgeschmolzen werden und später nachgraviert werden.

### **Massegefärbtes Glas**

Färbung des Glases durch Beimischung von Metalloxiden zum Gemenge.

### **Mattieren**

> Kalttechniken, die eine matte Glasoberfläche erzeugen, wie Sandstrahlen, > Ätzen oder > Schliff.

### **Milchglas**

Opak-weißes Glas. > Alabasterglas und > Beinglas.

### **Millefiori**

Aus dem Italienischen übersetzt: Tausendblumen, antike Mosaiktechnik aus zusammengesetzt und abgeschnittenen Glasstäben. Neue Blüte im 16. Jh. in Venedig.

### **Model**

Form aus Gusseisen oder feuchtem Holz, in die drehend eingeblasen wird.

**Motze**

> Wulgerholz.

**Muffelofen**

Brennofen mit einer Muffel genannten Brennkammer aus Schamott. Hat eine für das Einbrennen von Dekoren niedrigere Temperatur von 500/600°C.

**Mundrand**

Trinkrand eines Glases, kann nach dem Absprengen geschliffen oder am Ofen verschmolzen werden.

**Musselglas / Mousselinglas**

Eigentlich Tafelglas mit geätzten, ornamentalen Dekoren. Begriff wird aber häufig für Hohlglas aus besonders feinem Kristallglas oder > Strohglas gleichgesetzt.

**Musterbuch**

Sammlung von maßstabsgetreuen Form- oder Dekorzeichnungen in Buchform.

**Natronglas / Natron-Kalkglas genannt.**

> Soda-Kalkglas.

**Natron-Kaliglas**

Mischform zwischen > Soda-Kalkglas und > Pottasche-Kalkglas.

**Netzglas / Retikuliertes Glas**

> Venezianische Herstellungstechnik, bei der weiße oder farbige Gläser kreuzartig in Klarglas eingeschmolzen sind.

**Nodus**

Knotenartige, massive Verdickung des Glasschafts im Gegensatz zur > Hohlkugel.

**Nuppen**

Aufgeschmolzene Tropfen aus zähflüssigem Glas, gezogen oder geformt. Auch Warzen genannt.

**Nuppenbecher / Nuppenglas**

Altdeutsche Glasform nach antiken Vorläufern, niedrige zylindrische oder leicht bauchige Gläser mit Nuppen und meiste gekniffenem Fußring.

**Optisch geblasenes Glas**

> Köbel wird zunächst in einen Metallzylinder mit Streifen-, Kreuz- oder ähnlichem Muster vorgeblasen, wobei sich an den Kontaktstellen das abkühlende Glas staut. Kann anschließend noch spiralig

verdreht werden. Nach dem zweiten, normalen Formblasen ist das Muster aus dicken und dünnen Bereichen sowohl haptisch an der Innenwandung als auch optisch durch die unterschiedliche Lichtbrechung wahrnehmbar.

**Opalglas**

Halbdurchsichtiges, massegefärbtes Glas.

**Ordnungsnummer**

Theresienthaler Nummernsystem zur Kennzeichnung von Glasformen, im Gegensatz zur > Formnummer. In Preislisten immer wieder neu vergebene, bei eins beginnende und fortlaufende Nummern.

**Papierschnitt**

Maßstabsgetreue und ausgeschnittene Entwurfszeichnung auf Papier als Vorlage für die Glasherstellung.

**Passglas**

Altdeutsche Glasform. Hohes Glas mit aufgelegten, umlaufenden Glasfäden in regelmäßigen Abständen.

**Platten**

Heiß aufgelegte, flache > Nuppen.

**Polieren**

Letzter Arbeitsgang beim > Schliff, Aufhellen matter Glasoberflächen.

**Poliergold**

Dünne Goldschicht aus einer Mischung von Terpentinöl, Edelmetallpulver, Blei- und Wismutverbindungen, die nach dem Einbrennen mit einem Achatstift und Poliermittel um Glänzen gebracht werden. Technik auch für Poliersilber oder -platin gebräuchlich.

**Posten**

Mit der > Glasmacherpfeife entnommene kleine Menge Glasmasse.

**Pottasche**

Kalkreiche Holzasche bzw. Kaliumkarbonat als > Flussmittel.

**Pottascheglas / Pottasche-Kalkglas**

Glas mit Quarzsand und > Pottasche im Gemenge. Kreidezusatz nötig als entfärbender Stabilisatoren. Auch Kali-Kalkglas genannt.



### **Preis-Courant**

Antiquierte Bezeichnung für Preisliste oder Katalog von Erwerbswaren.

### **Pressglas**

Durch Pressstempel oder Druckluft in einer Metallform geformtes Glas. Verfahren in den 1820er Jahren in Amerika entwickelt.

### **Radlband / Radelband**

Durch ein gezahntes Rädchen dekorierte, gerillte Fadenauflege.

### **Ranftbecher**

Konisches Becherglas des Biedermeier mit massivem Fußrand, dem Ranft.

### **Reduktionsfarben**

> Maleriris.

### **Römer**

Altdeutsche Form, pokalartiges aus dem > Krautstrunk entwickeltes Rheinweinglas mit eiförmiger Kuppel, einem meist hohlen Schaft mit Beerennuppen und gesponnenem Fuß. Begriff ebenfalls für Stängelgläser des Jugendstils im Sinne eines Einzelglases für Wein verwendet.

### **Rohling**

Glas, das noch nicht weiter veredelt wurde.

### **Rosetten**

> Beerennuppen.

### **Rotbeize**

> Beizverfahren für oberflächlich rot gefärbtes Glas durch Kupferverbindungen, von Egermann ca. 1820–1830 entwickelt. Häufig als Ersatz für > Goldrubinglas.

### **Rubinglas**

Rotes in der Masse gefärbtes Glas mit Zusatz von Metallen. > Goldrubin- und > Kupferrubinglas.

### **Rüsselbecher**

Fränkische Glasform mit langgezogenen, hohlen Nuppen in Rüsselform.

### **Rutschgravur / gerutschte Gravur**

Flaches, unpräzises Gravurdekor.

### **Schältschliff**

> Schliffdekor, bei dem die gerundete Wandung in leicht konkave Flächen geteilt wird. Nicht identisch mit dem völlig ebenen > Eckenschliff.

### **Schliff**

Kalte Veredelungstechnik, die sich aus der Steinbearbeitung entwickelt hat. Durch rotierende Scheiben aus Eisen, Sandstein, Holz oder Kork unter Verwendung von Schleifmitteln, wie verschiedenem Sand, werden ornamentale Muster aus der Wandung geschliffen, wobei fließendes Wasser das Glas vor Überhitzen schützt. Heutige Schleifwerkzeuge sind mit Diamanten beschichtet, die zahlreiche, traditionelle Arbeitsgänge überflüssig machen.

### **Schnitt**

Kalte Veredelungstechnik, bei der statt Schleifscheiben kleine Gravierrädchen aus Kupfer oder Metall eingesetzt werden. Durch das für das Aufreiben der Glasoberfläche benötigte Ölschmirgelgemisch kann der Graveur die zu bearbeitende Stelle nicht einsehen. Bildhafte Darstellungen möglich.

### **Schwarzlot**

Schwarze, eisenhaltige Glasmalfarbe.

### **Seidl**

Bierkrug.

### **Serie**

Um 1900 aufkommender Begriff für ein > Service, bei dem entweder Form oder Dekoration der einzelnen Gläser identisch sind.

### **Service**

Allgemein eine Tischausstattung, die Glas, Porzellan, Silber, etc. beinhalten kann. Im Glasbereich eine Gruppe aus sechs oder zwölf formal und dekorativ identischen Einzelgläsern, auch in Kombination mit einem Gießgefäß.

### **Soda**

Natriumkarbonat als > Flussmittel.

### **Soda-Kalkglas**

Glas mit Quarzsand, Kalk und Soda im Gemenge. Ab dem 15. Jh. in Venedig verwendet. Leicht blau- oder graustichiges, dünnwandiges Glas. Auch Natronglas oder Natron-Kalkglas genannt.

### **Spechter**

Altdeutsche Glasform, > Stangenglas mit Quadermusterung.

**Spitzplatten**

Heiß aufgelegte, spitze > Nuppen.

**Stängelglas**

Kelchglas mit langem Stiel.

**Stangenglas**

Altdeutsche Glasform. Hohes, zylindrisches Glas mit senkrecht gezogenen Nuppen.

**Steinelschliff / Steinellung / Steindelschliff**

Kleinteiliges > Schliffdekor aus sich überkreuzenden > Keilschliffen.

**Strohglass**

Sehr dünnwandig eingeblasenes Glas, zumeist als Kelchgläser auf (stroh-)dünnen Stielen.

**Studioglas**

Anfertigung von Kunstglas an kleineren Öfen als Ein-Mann-Betrieb.

**Tafelglas**

Scheiben-, Flach- und Spiegelglas in Abgrenzung zum > Hohlglas.

**Temperofen**

Ofen, in dem Glas zur weiteren Verarbeitung erhitzt oder angewärmt wird.

**Tiefschnitt**

> Schnitt, bei dem im Gegensatz zum > Hochschnitt das Dekor in die Oberfläche eingraviert wird.

**Transparentfarben**

> Emailfarben.

**Trichterüberfang**

> Überfangtechnik, bei der ein Farbköbel stark aufgeblasen wird, so dass es an der Unterseite aufbricht. In den entstandenen und aufgetriebenen Trichter wird ein farbloser Köbel eingeblasen. Wird häufig mit dem technisch differentem > Haubenüberfang verwechselt.

**Trinksatz**

Gruppe von Gläsern, die sich funktional und formal unterscheiden, weisen aber identisches Dekor auf und sind aus einer Grundform heraus entwickelt. Identisch mit > Gläsersatz.

**Trompetenfuß**

Trompetenförmig ausgestellter Hohlfuß.

**Überfangglas**

Farbglass aus mindestens zwei Glasschichten, einer transparenten und einer farbigen. Kann als > Außen- oder > Innenüberfang aufgebaut sein. Kann mit > Schliff, > Schnitt oder > Ätzung teilweise wieder abgetragen werden und Muster bilden.

**Überstechen**

Wiedereintauchen des Köbels in eine, beim > Überfang farbigen Glasmasse.

**Venezianische Techniken**

Besonders in Venedig gepflegte Verfahren, wie die Herstellung von > Faden-, > Netz-, > Flügelglas oder > Auflagen.

**Waldglas**

Unreines, grünliches Glas der Hütten des Bayerwalds ab dem 14. Jh. Vorläufer des > Pottascheglases.

**Wulgerholz**

Gewässerte Holzform mit Stiel und einer halbkugelförmigen Vertiefung, in der das > Köbel vorgeformt werden kann. Auch Motze genannt.

**Zapfen**

Massiver Farbglasstab zum Herstellen von farbigen Köbeln oder Farbauflagen.

**Zapfenüberfang**

> Überfangtechnik, bei der ein farbiger Zapfen wird auf das farblose Köbel aufgeschmolzen und verstrichen.

**Zierglas**

Glasformen als reine Schauobjekte, im Gegensatz zum > Gebrauchsglas.

**Zwischengoldglas**

Glas mit doppelter Wandung und dazwischen gelegtem Blattgold mit radiierter Binnenzeichnung.

**Zwackeisen**

Zur Formung der heißen Glasmasse, z. B. für > gekniffene Bänder, benötigtes, pinzettenartiges Werkzeug.

**Zwackband / Zwackelband**

> Gekniffene Bänder.



## 12. BIBLIOGRAPHIE

Da die vorliegende Arbeit einen langen Zeitraum – von der Gründung Theresienthals 1836 bis zu den aktuellen Entwicklungen – umfasst, sind die bibliographischen Angaben entsprechend umfangreich. Um die Nutzbarkeit der Bibliographie zu gewährleisten und Forschern mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten den Zugang zu erleichtern, wurde sie in fünf Bereiche untergliedert.

Zunächst gibt das Kapitel *Literatur und Quellen zu Theresienthal* einen Überblick über Quellen, die sich auf verschiedene Aspekte um den Themenkreis Theresienthal fokussieren. Das Kapitel *Verwendete Sekundärliteratur* subsumiert sämtliche allgemeine und fachspezifische Sekundärliteratur, Monographien und Übersichtswerke, ebenso zeitgenössische Quellen zum Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts, wozu auch Ausstellungsberichte der Welt- und Gewerbeausstellungen gezählt werden. Hierbei wurden auch anonym erschienene Zeitschriftenartikel als eigene Positionen und gleichberechtigt gegenüber anderen Quellen mit bekannter Autorschaft aufgenommen, da sie häufig eine wichtige Bedeutung für die Forschung zu Theresienthal einnehmen. Des Weiteren folgt die Gruppe *Kataloge* mit modernen Ausstellungs- und Bestandskatalogen, der sich die Rubriken der *Primärquellen* inklusive aller unpublizierten Archivalien und der *Quellen im Internet* anschließen.

Es seien noch einige Bemerkungen zur Zitationsweise nachgetragen: Bei direkten Zitaten wurde der besseren Lesbarkeit willen konsequent auf die Kennzeichnung von antiquierten oder falschen Schreibweisen verzichtet. Ebenso wurden Hervorhebungen im zitierten Original, da deren Sinnfälligkeit nicht mehr gegeben war, nicht transportiert. Bei den Fußnoten wurde von einem kompletten Quellenverweis bei der Erstnennung, zugunsten einer durchgängigen Verwendung von Kurztiteln, abgesehen, um den Anmerkungsapparat übersichtlicher zu gestalten.

## 12.1. Literatur und Quellen zu Theresienthal

### 12.1.1. Spezifische Literatur

#### Bruckner 1999

Bruckner, Helmut: *Theresienthaler Krystallmanufaktur – Zwiesel. Gläserne Kleinode aus dem Bayerischen Wald*,  
in: Charivari, 1999, Nr. 2, S. 43–46.

#### Buse 2006

Buse, Stephan: *Andenkenrömer der Glasfabrik Theresienthal in Historismus und Jugendstil*,  
in: Der Glasfreund, 2006, Nr. 22, S. 15–17.

#### Buse 2007 A

Buse, Stephan: *Römer aus Theresienthal, Bd. 1: Reprints aus Preislisten von ca. 1890, 1903 und 1907*, Gifhorn 2007.  
[Reprint.]

#### Buse 2007 B

Buse, Stephan: *"Schinkelrömer" – Zur Rezeption eines Entwurfs durch die Glasfabrik Theresienthal*,  
in: Der Glasfreund, 2007, Nr. 23/24, S. 42–44.

#### Buse 2008

Buse, Stephan: *Römer aus Theresienthal, Bd. 2: Reprint einer Preisliste von ca. 1840*, Gifhorn 2008.  
[Reprint.]

#### Buse 2008 B

Buse, Stephan: *Ganzsachen aus Theresienthal*,  
in: Der Glasfreund, 2008, Nr. 29, S. 32–33.

#### Buse 2009 A

Buse, Stephan: *Römer aus Theresienthal, Bd. 3: Reprints von Preislisten zwischen 1870 und 1882*, Gifhorn 2009.  
[Reprint;  
Rezension zu Buse 2009 A von Dieter Osteneck in: Der Glasfreund, 2009, Nr. 30, S. 39.]

#### Buse 2009 B

Buse, Stephan: *Venezianische Vorbilder für Theresienthaler Glas des Historismus*,  
in: Der Glasfreund, 2009, Nr. 30, S. 25–28.

#### Buse 2009 C

Buse, Stephan: *Der Römer A aus Theresienthal*,  
in: Der Glasfreund, 2009, Nr. 31, S. 18–20.

#### Buse 2009 D

Buse, Stephan: *Theresienthaler Glasmarken*,  
in: Der Glasfreund, 2009, Nr. 32, S. 14–16.

#### Buse 2012

Buse, Stephan: *Theresienthaler Glasmarken (Teil II)*,  
in: Der Glasfreund, 2012, Nr. 42, S. 13–15.

#### Buse und Geiselberger 2007 A

Buse, Stephan und Geiselberger, Siegmar: *Champagnerkelch aus einem Preiscourant der „Königlich bayerisch privilegierten Crystal-Glas-Fabrik Theresienthal“, um 1840*,  
in: Pressglas-Korrespondenz, 2007, Nr. 3, S. 1–4.

#### Buse und Geiselberger 2007 B

Buse, Stephan und Geiselberger, Siegmar: *"Gepreßte" Gläser im Preis-Verzeichniß der Theresienthaler Crystalglasfabrik um 1890 – "Champagnerkelch" aus Pressglas aus Theresienthal um 1840*,  
in: Pressglas-Korrespondenz, 2007, Nr. 3, S. 5–8.

#### Buse und Geiselberger 2008 A

Buse, Stephan und Geiselberger, Siegmar: *Privilegium auf Fabrikation geprägter und gegossener Krystallglas-Waaren für Franz Steigerwald, Glas Fabrikant in Theresienthal, vom 25. Juni 1836 und Einziehung durch das Königl. Landgericht Regen am 26. Februar 1840 [...]*,  
in: Pressglas-Korrespondenz, 2008, Nr. 1, S. 6–19.

#### Buse und Geiselberger 2008 B

Buse, Stephan und Geiselberger, Siegmar: *Die Champagnerschale "H.Ch.3" der "Königl. Bayer. privil. Crystal-Glas-Fabrik Theresienthal" um 1840: geblasen und geschliffen oder gepresst?*,  
in: Pressglas-Korrespondenz, 2008, Nr. 2, S. 29–32.

#### Gangkofner 1985

Gangkofner, Max: *Das Glasmuseum Theresienthal: Geschichte und Planungen eines Firmenmuseums*,  
in: *Ordnen und Vermitteln: Konzepte für Sammlungen in Museen* (Bayerischer Museumstag), hrsg. von Hannelore Kunz, München 1985, S. 78.

**Gehr 1988**

Gehr, Christa: *Theresienthaler Glasmuseum. Historische Kelche für königliche Tafeln*,  
in: Glaswelt, Jg. 41, 1988, Nr. 12, S. 14–16.

**Glaser und Wessely 2006**

Glaser, Christoph und Wessely, Dominik: *Unternehmen statt unterlassen. Von der ungewöhnlichen Rettung eines Traditionsbetriebs*, Berlin 2006.

**Gropplero 1988 A**

Gropplero di Troppenburg, Elianna: *Das bayerische Glas des Historismus. Dargestellt an der Hütte Theresienthal. Kunstgewerbe und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert* (tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, Bd. 28), München 1988.

**Gropplero 1988 B**

Gropplero di Troppenburg, Elianna: *Historismus. Theresienthal und die Neorenaissance*,  
in: *Der gläserne Wald. Glaskultur im Bayerischen und Oberpfälzer Wald. Ein Führer zu historischen Stätten, Glashütten und Museen in Ostbayern*, hrsg. von Christiane Sellner, München 1988, S. 36–43.

**Gümbel 1983**

Gümbel, Miryam: *Theresienthaler Gläser erfreuten Kaiser und Könige*,  
in: Charivari, 1983, Nr. 1, S. 17–22.

**Haller M. 2009**

Haller, Marita: *Seltener Fund: Rubin-roter Lilienrömer mit Beinglas, Theresienthal, um 1840*,  
in: Pressglas-Korrespondenz, 2009, Nr. 4, S. 157–158.

**Haller M. 2011 A**

Haller, Marita: *Erinnerungen an Henriette Steigerwald, alias Heriberta von Poschinger*,  
in: Pressglas-Korrespondenz, 2011, Nr. 4, S. 160.

**Haller M. 2011 B**

Haller, Marita: *Ölbild von Henriette von Poschinger wiederentdeckt. Es hing einst im Rabensteiner Schloss*,  
in: Bayerwald-Bote vom 04.11.2011, Nr. 254, S. 22.

**Haller M. und Geiselberger 2011**

Haller, Marita und Geiselberger, Siegmara: *Rubinglas aus Theresienthal schmückte auch die Götterdämmerung*,  
in: Pressglas-Korrespondenz, 2011, Nr. 1, S. 313–316.

**Haller M. und Pscheidt 2008**

Haller, Marita und Pscheidt, Gerhard: *Theresienthal in alten Fotos. Mit Linie Rabenstein – Schachtenbach (Bayerisch-böhmische Glasgeschichte)*, Riedlhütte 2008.

[Rezensionen zu Haller M. und Pscheidt 2008 von Stephan Buse, in: Der Glasfreund, 2009, Nr. 30, S. 35–36 und von Iris Romanos, in: dgg journal, Jg. 9, 2009, Nr. 5, S. 41.]

**Haller R. 1995**

Haller, Reinhard: *Böhmisches Personal in der bayerischen Krystallfabrik Theresienthal (1836–1933)*,  
in: *Böhmisches Glas – Phänomen der mitteleuropäischen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Jan Mergl, Tittling 1995, S. 50–61.

**König 2010**

König, Sandra: *Theresienthaler Krystallglasfabrik, Zwiesel*,  
in: *Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan und Claudia Kanowski, Berlin 2010, S. 284–285.

**Kuenheim Stiftung et al. 2005**

Eberhard von Kuenheim Stiftung / Stiftung der BMW AG und Bayerische Volksstiftung / Karl Graf Sprei Sonderfonds (Hrsg.): *Theresienthal*, Text von Stefan Sippell, Recherche und Textentwurf von Michael Kamp und Matthias Georgi, Geleitwort von Christoph Glaser und Florian Besold [für die beiden herausgebenden Stiftungen], München 2005.

**N. N. 1893 [Besuch in Theresienthal]**

N. N. [Autorenkürzel S.]: *Ein Besuch in der Theresienthaler Glashütte*,  
in: Die Kunst für alle, Jg. 8, 1892/1893, Nr. 10, S. 158 und Abb. auf S. 159.

**N. N. 1982 [Interview Enzensberger]**

N. N.: *Hochzeit zwischen Porzellan und Glas der Spitzenklasse* [Interview mit Horst Enzensperger],  
in: Porzellan und Glas, Jg. 82, 1982, Nr. 10, S. 46–49.

**N. N. 1983 [Steigerwald]**

N. N. [Autorenkürzel i. S. = wahrscheinlich Ingeborg Seyfert]: *150 Jahre Steigerwald*,  
in: Die Schaulade, Jg. 58, 1983, Nr. 6, S. 978–980.

**N. N. 1985 [Pokal]**

N. N.: *Königlicher Pokal von Theresienthal für Prinzessin Anne*,  
in: Die Schaulade, Jg. 60, 1985, Nr. 4, S. 766.

**N. N. 1998 [Zarenhof]**

N. N.: *Glas für den Zarenhof. Die „Königskollektion“ der Theresienthaler Krystallglasmanufaktur*, in: Die Schaulade, Jg. 73, 1998, Nr. 11, S. 52.

**Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893]**

*Nachtragspreisliste Theresienthaler Kristallglasfabrik um 1893*, hrsg. vom Ohetaler-Verlag, Reproduktion von Marita Haller, Riedlhütte 2008.  
[Reprint.]

**Over 1997**

Over, Claudia: *Stengelgläser – Gläser aus Theresienthal*, in: Trödler & Sammeln, 1997, Nr. 209, S. 184–187.  
[Zugleich Rezension zu Warthorst 1996 A.]

**Poschinger H. 1893**

Poschinger, Heriberta von [= Heinz Osser]: *Lieder der Waldfrau*, München 1893.

**Rankl 1980**

Rankl, Margit: *Theresienthal (Zwiesel). Entwicklungsgeschichte und Sozialgeschichte einer Glas-hütte*, Zulassungsarbeit zur Lehramtsprüfung, Ludwig-Maximilians-Universität München 1980.  
[Typoskripte im Stadtarchiv Zwiesel und im ATG erhalten.]

**Ricke 1995**

Ricke, Helmut: *Bemalte Gläser im altdeutschen Stil der Kristallglasfabrik Theresienthal*, in: *Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 3: Historismus*, hrsg. von Georg Höltl, Jarmila Brožová und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995, S. 166.

**Rothenbücher 1931**

Rothenbücher, Hermann: *Edelschönes Kristallglas*, in: Die Schaulade, Jg. 7, 1931, Nr. 11/12, S. 690–691.

**Sellner 1995**

Sellner, Christiane: *Kristallglasfabrik Theresienthal*, in: *Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 5: Jugendstil in Bayern und Schlesien*, hrsg. von Georg Höltl und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995, S. 50.

**Seyfert 1988 C**

Seyfert, Ingeborg: *Die königlich-bayerisch privilegierte Krystallglasfabrik Theresienthal AG*, in: Schöner Bayerischer Wald, 1988, Nr. 62, S. 32–33.

**Seyfert 2006**

Seyfert, Ingeborg: *Splitter zur Geschichte der Kgl. priv. Krystallglasfabrik Theresienthal. Vortrag am 23.09.2005 in Frauenau*, in: Der Bayerwald, Jg. 98, 2006, S. 22–30.

**Seyfert 2009**

Seyfert, Ingeborg: *Von Theresienthal nach Schachtenbach. Wilhelm Steigerwald kam vor 170 Jahren in den Zwieseler Winkel und wurde ein großer Hüttenherr*, in: Bayerwald-Bote vom 21.09.2009, Nr. 218, S. 29.

**Warthorst 1996 A**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Die Glasfabrik Theresienthal*, Freiburg 1996.

**Warthorst 1996 B**

*Theresienthal. Das Stengelglas im Jugendstil*, in: Weltkunst, Jg. 66, 1996, Nr. 13, S. 1516–1518.

**Warthorst 2007**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Bayerwald*, in: Sammler Journal, 2007, Nr. 8, S. 38–39.  
[Zugleich Rezension zu Kuenheim Stiftung et al. 2005.]

**Warthorst 2008 B**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Preisliste Theresienthal*, in: Sammler Journal, 2008, Nr. 7, S. 86–87.



### 12.1.2. Dokumentarfilm

Wessely, Dominik (Buch und Regie) und Vetter, Marcus (Co-Regie): *Die Unzerbrechlichen*, D 2006, 93 Minuten, produziert von Michael Jungfleisch und Alexander Funk, Gambit Filmproduktion GmbH, DVD.

[Erhielt Dokumentarfilmpreis des Goetheinstituts, Duisburger Filmwoche 2006, und Berndt-Media-Preis, 17. Kinofest Lünen 2006.]

### 12.1.3. Pressestimmen zum Neustart (in chronologischer Reihenfolge)

*Neustart der Theresienthal Glasmanufaktur in Zwiessel,*

Pressemitteilung des Bayerischen Staatsministeriums für Arbeit und Sozialordnung, Familie und Frauen vom 15.08.2004, 485.04.

Schlesiger, Christian: *Niemals aufgegeben*,  
in: Capital, 2004, Nr. 23, S. 60–63.

Krippel, Carmen: *Eberhard von Kuenheim Stiftung rettet bayerischen Traditionsbetrieb. Der Held von Theresienthal: „Qualität ist unsere Existenz“*,  
in: tz vom 23.09.2004, S. 14.

Appel, Holger: *Geschundenes Glas. Die Manufaktur Theresienthal probt mit 18 Arbeitslosen und der Creme der deutschen Wirtschaft ihre Auferstehung*,  
in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 06.11.2004, S. 15

Harzmann, Veronika: *Das Wunder von Theresienthal*,  
in: Augsburger Allgemeine Zeitung, Silvester Journal vom 31.12.2004, S. V9–V10.

Sammet, S., Frank, S. und Johann, B.: *Job retten, Karriere planen*,  
in: Focus, 2005, Nr. 2, S. 114–119.

Sippell, Stefan: *Der Glanz von Theresienthal*,  
in: M Publikation, 2005, Nr. 4, S. 188–189.

Wichert, Silke: *Adel verpflichtet*,  
in: Welt am Sonntag vom 06.02.2005, S. 69–70.

Reik, Eva: *Vorfahrt für Arbeit – damit der Ofen nicht ausgeht. Die Creme der deutschen Wirtschaft verhilft der Glasmanufaktur Theresienthal zur Auferstehung*,  
in: Aktiv Wirtschaftszeitung vom 16.04.2005, S. 5–6.

Schlenz, Rainer: *Glashütte Theresienthal: Die Stiftung macht Platz für einen Privatunternehmer. Max von Schnurbein hat die Mehrheit der Anteile erworben und ist ab April Geschäftsführer*,  
in: Bayerwald Bote vom 16.03.2006, S. 36.

*Kleines Glück in Theresienthal. Für ein Modellprojekt sprangen alle über ihren Schatten. Die traditionsreiche Glasmanufaktur wird in den Wettbewerb entlassen*,  
in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.04.2006, S. 16.

Magerl, Emerenz: *Premiere von „Die Unzerbrechlichen“ in München, Passau und Zwiessel. Mit dem Feuer flackert die Hoffnung. Dominik Wessely dokumentiert mit seinem Film die Rettungsaktion für die Glashütte Theresienthal*,  
in: Süddeutsche Zeitung vom 13.10.2006, S. 42.

Schlesiger, Christian: *Es geht was in Deutschland*,  
in: Wirtschaftswoche vom 30.10.2006, S. 120.  
[Zugleich Rezension zu Glaser und Wessely 2006.]

Päätaalo, Juha: *Und keiner verlangte auch nur einen einzigen Euro. Christoph Glaser und Dominik Wessely erzählen die Geschichte, wie die Glasmanufaktur Theresienthal gerettet worden ist*,  
in: Financial Times Deutschland vom 10.01.2007, S. 28.

*„In der Region liegt Kraft und Kompetenz“*,  
in: Bayerwald Bote vom 06.03.2007, S. 25.

Ramge, Thomas: *Masse ungleich Profit*,  
in: Brand eins, 2008, Nr. 6, S. 86–91.

Altemeier, Katharina: *Der Herr der Gläser*,  
in: Made. Magazin für Architektur & Design, 2013, Nr. 3, S. 16–25.

## 12.2. Verwendete Sekundärliteratur

### Ammann 1823

Ammann, Aloys: *Bericht von der Veranlassung des Central-Ausschusses des polytechnischen Vereins für Bayern gehaltenen Industrie-Ausstellung im Oktober 1822*, München 1823.

### Arnold 1842

Arnold, C.: *Amtlicher Bericht der K. Bayer. Central-Industrie-Ausstellungs Commission über die im J. 1840 aus den acht Kreisen des Königreichs Bayern in Nürnberg Stattgehabte Industrie-Ausstellung*, Nürnberg 1842.

### Arnold 1986

Arnold, Klaus-Peter: *Glas der Deutschen Werkstätten Hellerau und München zwischen 1910 und 1930*,

in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1986, S. 105–121.

### Arnold 1993

Arnold, Klaus-Peter: *Vom Sofakissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau*, Dresden/Basel 1993.

### Arnold A. und Wurst 2004

Arnold, Alice Laura und Wurst, Jürgen: *Biografie*, in: *Lenbach. Sonnenbilder und Porträts*, hrsg. von Reinhold Baumstark, Kat. Ausst. Neue Pinakothek und Schack-Galerie, München 2004, S. 209–212.

### Baranow 1986

Baranow, Sonja von: *Franz von Lenbach. Leben und Werk*, Köln 1986.

### Beck 1918

Beck, Jean: *Von Deutschlands Industrien und Kunstgewerbe auf der Leipziger Messe, Vortrag am 14. November 1917 im Verein für Deutsches Kunstgewerbe e. V. in Berlin*, hrsg. vom Messamt für die Mustermessen in Leipzig, Leipzig 1918.

### Becker 2002

Becker, Ingeborg: *Kunst für Alle? – Facetten der deutschen Reformbewegung von 1900 bis 1907*, in: *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und vom Bayerischen Kunstgewerbeverein, konzipiert und bearbeitet von Christoph Hölz (Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins, Heft 32), München/Berlin 2002, S. 167–177.

### Behrendt 1920

Behrendt, Walter Curt: *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*, Stuttgart/Berlin 1920.

### Behrens 1901

Behrens, Peter: *Ein Dokument Deutscher Kunst: Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901. Festschrift*, München o. J. [1901].

### Berdel 1910

Berdel, Eduard: *Keramik und Glas auf der Weltausstellung Brüssel 1910. (Fortsetzung.)*,

in: *Sprechsaal*, Jg. 43, 1910, Nr. 42, S. 628–630; (Fortsetzung statt Schluß.), in: Nr. 43, S. 640–642; (Schluß.), in: Nr. 44, S. 658–659.

### Biemann 1968

Biemann, Fritz: *Dominik Biemann's Dealings with the Dealer Steigerwald in Frankfurt am Main*,

in: *Journal of Glass Studies*, Jg. 10, 1968, S. 168–170.

### Bisanz 1982

Bisanz, Hans: *Ver Sacrum – Kunstpolitische und künstlerische Ziele*,

in: *Ver Sacrum. Die Zeitschrift der Wiener Secession. 1898–1903*, Zusammenstellung: Robert Waisemberger, Hans Bisanz, Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, Wien 1982, S. 23–30.

### Blau 1983 [1954]

Blau, Josef: *Die Glasmacher im Böhmer- und Bayerwald in Volkskunde und Kulturgeschichte*, Bd. 1, Grafenau 1983.

[Reprint, Erstausgabe 1954.]

### Blau 1984 [1956]

Blau, Josef: *Die Glasmacher im Böhmer- und Bayerwald, Bd. 2: Familienkunde*, Grafenau 1984.

[Reprint, Erstausgabe 1956.]

### Bleibrunner 1980

Bleibrunner, Hans: *Niederbayern. Kulturgeschichte des Bayerischen Unterlandes*, Bd. 2: *Vom Beginn der Neuzeit bis zur Gegenwart*, Landshut 1980.

### Blench 1985

Blench, Brian J. R.: *Christopher Dresser and his glass designs*,

in: Annales du 9<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre, Liège 1985, S. 345–359.

#### **Bode 1901**

Bode, Wilhelm von: *Kunst und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1901.

#### **Borrmann 1989**

Borrmann, Norbert: *Paul Schultze-Naumburg. 1869–1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kultur-reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Ein Lebens- und Zeitdokument* mit einem Geleitwort von Julius Posener, Essen 1989.

#### **Braesel 2002 A**

Braesel, Michaela: *Das englische Vorbild: Bilanz der Weltausstellung 1851*,

in: *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und vom Bayerischen Kunstgewerbeverein, konzipiert und bearbeitet von Christoph Hölz (Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins, Heft 32), München/Berlin 2002, S. 99–116.

#### **Braesel 2002 B**

Braesel, Michaela: *Rokoko-Tendenzen in der angewandten Kunst Münchens der zwanziger Jahre*, in: *Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre*, hrsg. von Felix Billeter, Antje Günther u. a., München 2002, S. 182–195.

#### **Braesel 2010**

Braesel, Michaela: *Material, Struktur und Dekor. Ziele und Wege der optischen Vermittlung haptischer Qualitäten in Kunsthandwerk und Design*, in: *Mit allen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst*, hrsg. von Andrea Gottdang und Regina Wohlfarth, Leipzig 2010, S. 214–236.

#### **Braesel 2012**

Braesel, Michaela: *William Morris. The Beauty of Life* (Rombach Wissenschaften. Reihe Quellen zur Kunst, Bd. 34), Freiburg/Berlin/Wien 2012.

#### **Brandlhuber 1997**

Brandlhuber, Margot: *Abstrakte Tendenzen*, in: *Wege in die Moderne: Jugendstil in München, 1896 bis 1914*, hrsg. von Hans Ottomeyer, Kat. Ausst. Staatliche Museen Kassel, München/Berlin 1997, S. 233.

#### **Bredt 1900**

Bredt, E. W.: *Das Münchener Künstlerhaus*,

in: *Kunst und Handwerk*, Jg. 50, 1900, Nr. 10, S. 317–334.

#### **Broszat et al. 1977**

Broszat, Martin, Fröhlich, Elke und Wiesemann, Falk (Hrsg.): *Bayern in der NS-Zeit. Soziale Lage und politisches Verhalten der Bevölkerung im Spiegel vertraulicher Berichte*, München/Wien 1977.

#### **Brožová 1995 A**

Brožová, Jarmila: *Das böhmische Glas des Biedermeier und des Zweiten Rokoko*,

in: *Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 2: Empire, Biedermeier, Zweites Rokoko*, hrsg. von Georg Höttl und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995, S. 74–79.

#### **Brožová 1995 B**

Brožová, Jarmila: *Farbgläser*,

in: *Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 2: Empire, Biedermeier, Zweites Rokoko*, hrsg. von Georg Höttl und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995, S. 80–81.

#### **Brožová 1995 C**

Brožová, Jarmila: *Das böhmische Glas des Historismus*,

in: *Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 3: Historismus*, hrsg. von Georg Höttl, Jarmila Brožová und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995, S. 12–16.

#### **Brožová 1995 D**

Brožová, Jarmila: *Gläser im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts*,

in: *Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 3: Historismus*, hrsg. von Georg Höttl, Jarmila Brožová und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995, S. 17–18.

#### **Brožová 1995 E**

Brožová, Jarmila: *Der Glasschneider Franz de Paula Zach und die nordböhmischen Glasschneider. Ein Beitrag zur Problematik des Überfangreliefschnitts der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts*,

in: *Böhmisches Glas – Phänomen der mitteleuropäischen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Jan Mergl, Tittling 1995, S. 43–47.

#### **Buchholz 2002**

Buchholz, Kai: *Hans Christiansen: Die Villa in Rosen*,

in: *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, hrsg. von Ziad Mahayni, München 2002, S. 71–84.

#### **Campbell 1981**

Campbell, Joan: *Der Deutsche Werkbund 1907–1934*, Stuttgart 1981.

#### **Charleston 1973**

Charleston, R. J.: *More about F. Zach*,  
in: *Annales du 6<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, Liège 1974, S. 213–221.

#### **Christiansen 1900**

Christiansen, Hans: *Hie Volkskunst!*,  
in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 3, Bd. VI, 1900, Nr. 8, S. 373–376.

#### **Christiansen C. 1977**

Christiansen, Claire: *Biographie von Hans Christiansen nach Erzählungen und Erinnerung. Mit einer Einführung von Margret Degen*,  
in: *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, hrsg. von Gerhard Bott, Schriftleitung: Carl Benno Heller, Hanau 1977, S. 237–247.

#### **Cohausen und Poschinger 1874**

Cohausen, Oberst von und Poschinger, G. von: *Neunte Gruppe. Industrie der Stein-, Thon- u. Glaswaren*, in: *Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873. Erstattet von der Centralcommission des deutschen Reiches für die Wiener Weltausstellung. In drei Bänden*, Bd. 2, Braunschweig 1874, S. 399–485.

#### **Degen 1976**

Degen, Margret: *Hans Christiansen. Ein Beitrag zur Vielseitigkeit des Künstlertyps um 1900*,  
in: *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976*, Kat. Ausst. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 29–31.

#### **Delius 1926**

Delius, Rudolf von: *Die neue Sammlung im bayerischen Nationalmuseum. I. Glas*,  
in: *Münchner Neueste Nachrichten* vom 15.04.1926, Nr. 104, S. 1.

#### **Desevye 2005**

Desevye, Yvette: *Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damenakademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert* (Kunstwissenschaften, Bd. 12), München 2005.

#### **Dexel 1995**

Dexel, Thomas: *Gebrauchsglas. Gläser des Alltags vom Spätmittelalter bis zum beginnenden 20. Jahrhundert*, unter Mitarbeit von Uwe Friedleben, 3., überarb. Auflage, München 1995.

#### **Dirscherl 1938**

Dirscherl, Josef Franz: *Das ostbayerische Grenzgebirge als Standraum der Glasindustrie* (Arbeiten aus dem Geographischen Institut der Technischen Hochschule München, Heft 2), Würzburg 1938;

[Ebenfalls abgedruckt in: *Pressglas-Korrespondenz*, 2012, Nr. 4, S. 2–58;

Rezension zu Dirscherl 1938 von Siegmund Geiselberger, in: *Pressglas-Korrespondenz*, 2012, Nr. 4, S. 1–2.]

#### **Dolz 1994**

Dolz, Renate: *Glas. Von den Anfängen bis zur Glaskunst der 50er Jahre* (Heyne Ratgeber Antiquitäten, Bd. 08/9315), 10. Auflage (1. Auflage dieser völlig überarb. und erw. Auflage), München 1994.

#### **Drahotová 2003**

Drahotová, Olga: *Die Entstehung des Buquoyschen Kristallglases im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts*,

in: *Glas ohne Grenzen, Sklo bez hranic*, hrsg. vom Verein der Freunde des Glasmuseums Frauenau (Schriftenreihe des Glasmuseums Frauenau, Bd. 1), Grafenau 2003, S. 12–24.

#### **Dresser o. J. [1873]**

Dresser, Christopher: *Principles of Decorative Design*, 3. unveränd. Auflage, London/Paris/New York o. J.

[Erstausgabe in Buchform 1873.]

#### **Durant 1986**

Durant, Stuart: *Ornament. From The Industrial Revolution to Today*, Woodstock/New York 1986.

#### **Durant 1993**

Durant, Stuart: *Christopher Dresser*, London 1993.

#### **Eisch 2003**

Eisch, Katharina: *„Die Glasmacher haben keine Grenze nicht anerkannt“. Wanderung und Migration der Glasarbeiter im Böhmisches-bayerischen Grenzraum*,

in: *Glas ohne Grenzen, Sklo bez hranic*, hrsg. vom Verein der Freunde des Glasmuseums Frauenau (Schriftenreihe des Glasmuseums Frauenau, Bd. 1), Grafenau 2003, S. 35–48.

**Eisch-Angus et al. 2009**

Eisch-Angus, Katharina, Haller, Jörg u. a.: *Die Reise mit dem Glas. Eine Handreichung zum Glasmuseum Frauenau* (Schriftenreihe des Glasmuseums Frauenau, Bd. 10), hrsg. von der Gemeinde Frauenau, Regen 2009.

**Eisenmann et al. 1840**

Eisenmann, Gottfried, Drummond, Placidus und Prixner, Sebastian: *Erinnerungen an das Volksfest, das Übungslager und an den Aufenthalt der königlichen Familie in der Burg zu Nürnberg und Beschreibung der allgemeinen Industrieausstellung*, Nürnberg 1840.

[Identisch mit: *Die allgemeine Industrie-Ausstellung zu Nürnberg im Herbst 1840. Auszug aus den Erinnerungen an das Volksfest, das Übungslager und an den Aufenthalt der königlichen Familie in der Burg zu Nürnberg und Beschreibung der allgemeinen Industrieausstellung*, Nürnberg 1841.]

**Eschmann 1976**

Eschmann, Karl: *Jugendstil. Ursprünge, Parallelen, Folgen*, Saarbrücken/Kastellaun 1976.

**Esser 2005**

Esser, Stefan: *Riedel. Glasmacher seit 250 Jahren – Geschichte und Zukunft*, München 2005.

**Fabritius 2003**

Fabritius, Ruth: *Brücke aus Glas. Zur Ansiedlung des ehemals nordböhmischen Glasveredelungsgewerbes im Rheinland*,

in: *Glas ohne Grenzen, Sklo bez hranic*, hrsg. vom Verein der Freunde des Glasmuseums Frauenau (Schriftenreihe des Glasmuseums Frauenau, Bd. 1), Grafenau 2003, S. 61–85.

**Falke 1865**

Falke, Jacob von: *Die Kunstindustrie auf der Ausstellung zu Dublin. Bericht des ersten Custos und Director-Stellvertreters Jacob Falke*, hrsg. vom K. K. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1865.

**Falke 1866**

Falke, Jacob von: *Geschichte des modernen Geschmacks*, Leipzig 1866.

**Falke 1868**

Falke, Jacob von: *Die Kunstindustrie der Gegenwart. Studien auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867*, Leipzig 1868.

**Falke 1873 A**

Falke, Jacob von: *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Bd. 2: Die Industriezweige*, Wien 1873.

**Falke 1873 B**

Falke, Jacob von: *Die Wiener Weltausstellung und die Kunstindustrie*,

in: *Gewerbehalle*, Jg. 11, 1873, Nr. 11, S. 161–163.

**Falke 1878**

Falke, Jacob von: *Die moderne Kunstindustrie und die Renaissance*,

in: *Mitteilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Jg. 13, 1878, S. 158–161.

[Ebenfalls abgedruckt in: *Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München*, Jg. 29, 1879, Nr. 3/4, S. 12–14.]

**Falke 1883**

Falke, Jacob von: *Ästhetik des Kunstgewerbes*, Stuttgart 1883.

**Falke 1890**

Falke, Jacob von: *Die Pariser Welt-Ausstellung nach Plan und Anlage verglichen mit ihren Vorgängerinnen. Vortrag, gehalten bei der Plenarversammlung des Wiener Kunstgewerbe-Vereins am 4. November 1889*,

in: *Zeitschrift des Bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins zu München*, Jg. 40, 1890, Nr. 1/2, S. 1–9.

**Festi 2008**

Fest, Roberto: *Josef Maria Auchentaller e la rivista „Ver Sacrum“/Josef Maria Auchentaller und die Zeitschrift „Ver Sacrum“*,

in: *Josef Maria Auchentaller (1865–1949). Un secessionista ai confini dell'Impero/Ein Künstler der Wiener Secession*, hrsg. von Roberto Festi, wissenschaftlicher Beirat: Roberto Festi, Markus Neuwirth, Raffaella Sgubin, Silvia Spada Pintarelli, Kat. Ausst. Palazzo Attems-Petzenstein, Gorizia und Stadtgalerie, Bozen, Civezzano 2008, S. 39–43.

**Förster 1851**

Förster, Ernst: *Erinnerungen an den Krystallpalast in London*,

in: *Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke*, Jg. 1, 1851, Nr. 4, S. 25–28.

**Franke Ma. 1981**

Franke, Manfred: *Pressglas als Massenware. Zur Technik, Typenbildung und Variation*,

in: *Die nützlichen Künste*, hrsg. von Tilmann Budensieg und Henning Rogge, Berlin 1981, S. 262–268.

**Franke Mo. 1981**

Franke, Monika: *Zur Gründung des ersten deutschen Kunstgewerbemuseums in Berlin*,  
in: *Die nützlichen Künste*, hrsg. von Tilmann Budensieg und Henning Rogge, Berlin 1981, S. 244–250.

**Fraunberger 1920**

Fraunberger, Georg: *Die Wandteppich-Weberei* (Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Kreisoberrealschule Nürnberg. 1919/20.), Nürnberg 1920.

**Friedrich 1884**

Friedrich, Carl: *Die altdeutschen Gläser. Beitrag zur Terminologie und Geschichte des Glases*, hrsg. von Bayrischen Gewerbemuseum in Nürnberg, Nürnberg 1884.

**Friedrich 1886**

Friedrich, Carl: *Einiges über die Glashütten im Bayerischen Wald*,  
in: *Kunst und Gewerbe*, Jg. 20, 1886, S. 264–267.

**Geiselberger 1999**

Geiselberger, Siegmund: *Pressglas als Luxus für Damen aus „besseren Kreisen“ oder zum Gebrauch der „kleinen Leute“?*,  
in: *Pressglas-Korrespondenz*, 1999, Nr. 1, S. 1–8.

**Geiselberger 2000 A**

Geiselberger, Siegmund: *Anna-Gelb und Eleonoren-Grün. Uran-gefärbtes Pressglas*,  
in: *Pressglas-Korrespondenz*, 2000, Nr. 2, S. 117–128.

**Geiselberger 2000 B**

Geiselberger, Siegmund: *Glashütten in Bayern und Umfeld*,  
in: *Pressglas-Korrespondenz*, 2000, Nr. 3, S. 35–51.

**Geiselberger 2003**

Geiselberger, Siegmund: *Die Pressglas-Ko in Bayern und Umfeld*,  
in: *Pressglas-Korrespondenz*, 2003, Nr. 4, S. 3.

**Gmelin 1888 A**

Gmelin, Leopold: *Die Arbeiten aus Thon und Glas*,

in: *Chronik der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888*, hrsg. von Paul von Salvisberg, 1888, Nr. 14, S. 291–304.

**Gmelin 1888 B**

Gmelin, Leopold: *Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888. (Schluß.)*,  
in: *Zeitschrift des Bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins zu München*, Jg. 38, 1888, Nr. 11/12, S. 81–92.

**Gmelin 1893 A**

Gmelin, Leopold: *Das Deutsche Kunstgewerbe zur Zeit der Weltausstellung in Chicago 1893*, München 1893.

**Gmelin 1893 B**

Gmelin, Leopold: *Kunstgewerbliches von der Weltausstellung in Chicago. (Fortsetzung.)*,  
in: *Zeitschrift des Bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins zu München*, Jg. 43, 1893, Nr. 11/12, S. 67–77.

**Gmelin 1896**

Gmelin, Leopold: *Das Kunstgewerbe auf der Nürnberger Ausstellung. (Schluß.)*,  
in: *Zeitschrift des Bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins zu München*, Jg. 46, 1896, Nr. 9, S. 78–84.

**Gmelin 1898**

Gmelin, Leopold: *Das Kunsthandwerk im Münchener Glaspalast. (Schluß.)*,  
in: *Kunst und Handwerk*, Jg. 47, 1898, Nr. 12, S. 405–429.

**Gmelin 1901**

Gmelin, Leopold: *Kunstgewerbliche Streifzüge auf der Pariser Weltausstellung. Eine Nachlese (Schluß.)*,  
in: *Kunst und Handwerk*, Jg. 51, 1901, Nr. 6, S. 170–186.

**Gmelin 1902**

Gmelin, Leopold: *Die I. internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. (Schluß.)*,  
in: *Kunst und Handwerk*, Jg. 52, 1902, Nr. 12, S. 325–342.

**Gmelin 1906**

Gmelin, Leopold: *Das Kunstgewerbe auf der Nürnberger Ausstellung (Schluß.)*,  
in: *Kunst und Handwerk*, Jg. 56, 1906, Nr. 12, S. 345–359.

**Gmelin 1908**

Gmelin, Leopold: *Die Ausstellung „München 1908“.* (Fortsetzung.) *Die Repräsentationsräume*, in: Kunst und Handwerk, Jg. 58, 1908, Nr. 11, S. 321–349;  
(Schluß des Abschnittes *Raumkunst; Metallarbeiten* usw.), in: Nr. 12, S. 353–377.

**Götz N. 1988**

Götz, Norbert: *Die traditionellen Kräfte des Kunstgewerbes*, in: *München. Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912*, hrsg. von Friedrich Prinz und Marita Krauss, München 1988, S. 236–239.

**Götz O. 2009/2010**

Götz, Otto F.: *Jean Beck. Teil 1*, in: Sammler Journal, 2009, Nr. 10, S. 56–64;  
*Teil 2*, in: Nr. 11, S. 38–45;  
*Teil 3*, in: Nr. 12, S. 60–63;  
*Teil 4*, in: 2010, Nr. 4, S. 52–60;  
*Teil 5*, in: Nr. 5, S. 52–56;  
*Teil 6*, in: Nr. 6, S. 54–60;  
*Letzter Teil*, in: Nr. 9, S. 100–105.

**Graf 1882**

Graf, Franz: *Die bayerische Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung in Nürnberg. X. Gruppe, 6, 7 und 8. (Die Arbeiten aus Thon, Glas und Stein. Fortsetzung.)*, in: Frankfurter Journal, Nr. 617 vom 19.8.1882, Extrabeilage, S. 1.

**Graul 1917**

Graul, Richard: *Mehr Kunstgewerbe auf der Leipziger Messe*, in: *Dekorative Kunst*, Jg. 21, 1917/1918, S. 38–40.

**Graul 1928**

Graul, Richard: *Ausstellungsberichte. Deutschland. I*, in: *Europäisches Kunstgewerbe. Berichte über die Ausstellung Europäisches Kunstgewerbe 1927* von M.R.J. Brinkgreve, Léon Deshairs, Richard Graul, Karl Herain, H. Kienzle, Harry H. Peach, Günther von Pechmann, August Schestag, Sigurd Schultz, Ernst Schwedeler-Meyer, Henry van de Velde, Städtisches Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig, Leipzig 1928, S. 16–22.

**Gropplero 1979**

Gropplero, Elianna: *Gläser aus dem Bayerischen Wald. Zu ihrer Geschichte im 19. Jahrhundert*, in: *Weltkunst*, Jg. 49, 1979, Nr. 13, S. 1674–1676.

**Gropplero 1995**

Gropplero di Troppenburger, Elianna: *Die Gläser aus den Hütten des Bayerischen Waldes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, bearbeitet von J. Brožová und W. Jakobsmeier, in: *Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 3: Historismus*, hrsg. von Georg Höltl, Jarmila Brožová und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995, S. 154–156.

**Grueber und Müller 1851**

Grueber, Bernhard und Müller, Adalbert: *Der Bayerische Wald. Böhmerwald*, 2., sehr verm. Auflage, Regensburg 1851.

**Günther 1971**

Günther, Sonja: *Interieurs um 1900. Bernhard Pankok, Bruno Paul und Richard Riemerschmid als Mitarbeiter der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk*, München 1971.

**Habicht 1917**

Habicht, [Victor Curt]: *Kultur und Kunst (Wünsche und Ziele)*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 20, Bd. XL, 1917, Nr. 10, S. 254–266.

**Hagspiel 1981**

Hagspiel, Wolfram: *Bauwerke und Ausstellungsgestaltung internationaler Kölner Ausstellungen. Die Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln 1914*, in: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *Frühe Kölner Kunstausstellungen. Sonderbund 1912. Werkbund 1914. Pressa USSR 1928. Kommentarband zu den Nachdrucken der Ausstellungskataloge*, mit Beiträgen von Wolfram Hagspiel und Dirk Teuber, Köln 1981, S. 37–75.

**Hais 1995**

Hais, Rudolf: *Ein Glaswerk mit Tradition – Harachsdorf-Neuwelt*, in: *Böhmisches Glas – Phänomen der mitteleuropäischen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Jan Mergl, Tittling 1995, S. 127–129.

**Haller R. 1987**

Haller, Reinhard: *Glasmacherbrauch im Bayerischen Wald. Mündliche Überlieferungen aus der Halbvergangenheit*, Grafenau 1987.

**Hamm 1867**

Hamm, Wilhelm (Hrsg.): *Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1867*, Leipzig 1867.

**Hannes 1975**

Hannes, Alfons: *Glas aus dem Bayerischen Wald*, Grafenau 1975.

**Hannes 1982**

Hannes, Alfons: *Das Glasgewerbe heute*, in: *Der Landkreis Regen. Heimat im Bayerischen Wald*, Grafenau 1982, S. 220–249.

**Hannes 1988**

Hannes, Alfons: *Die Glasfachschule. Von Bruno Mauder bis zur Gegenwart*, in: *Der gläserne Wald. Glaskultur im Bayerischen und Oberpfälzer Wald. Ein Führer zu historischen Stätten, Glashütten und Museen in Ostbayern*, hrsg. von Christiane Sellner, München 1988, S. 76–85.

**Hartmann 1920**

Hartmann, Otto (Otto von Tegernsee): *Waldeszauber. Bergländische Stimmungsbilder aus dem Waldgebirg*, Regensburg o. J.

[Erscheinungsdatum 1920 von der Bayerischen Staatsbibliothek München ermittelt.]

**Hartmann 1997**

Hartmann, Carolus: *Glasmarken-Lexikon: 1600–1945; Signaturen, Fabrik- und Handelsmarken; Europa und Nordamerika*, Stuttgart 1997.

**Hartmann 2004**

Hartmann, Carolus: *Das Glas im Raum Haida und Steinschönau*, Bad Bayersoien o. J.

[Erscheinungsdatum ca. 2004 von der Bayerischen Staatsbibliothek München ermittelt.]

**Hawkins 1996**

Hawkins Opie, Jennifer: *K. Tiles and Tableware*, in: *William Morris 1834–1896*, hrsg. von Linda Parry, Kat. Ausst. Victoria and Albert Museum, London, London 1996, S. 180–185.

**Heller 1976**

Heller, Carl Benno: *Zier- und Gebrauchsgerät*, in: *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976*, Kat. Ausst. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1976, Bd. 2, S. 126–128.

**Hennig 1977**

Hennig, Wolfgang W.: *Historismen im Glasschaffen um 1900*, in: *Glas. Historismus und die Historismen um 1900*, hrsg. von Angelika Wesenberg, Kat. Ausst. Kunstgewerbemuseum Schloß Köpenick, Berlin 1977, S. 29–38.

**Hermann 1840**

Hermann, Friedrich Benedict Wilhelm von: *Die Industrie-Ausstellung zu Paris im Jahre 1839 mit Angabe der Producte und Adressen der vorzüglicheren Aussteller, Nachweisungen über den Zustand der verschiedenen Zweige der Fabrication, so wie über Ein- und Ausfuhr an Rohstoffen und Manufacten in Frankreich seit 1815 und einem Anhang über technische Unterrichtsanstalten zu Paris*, Nürnberg 1840.

**Hermann 1855**

Hermann, Friedrich Benedict Wilhelm von: *Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der Allgemeinen Deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854*, München 1855.

**Herzogenrath 1981**

Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *Frühe Kölner Kunstausstellungen. Sonderbund 1912. Werkbund 1914. Pressa USSR 1928. Kommentarband zu den Nachdrucken der Ausstellungskataloge*, mit Beiträgen von Wolfram Hagspiel und Dirk Teuber, Köln 1981.

**Heyberger et al. 1860**

Heyberger, Joseph, Glareanus, Henricus Loriti und Sylburg, Friedrich: *Bavaria. Landes- und Volkskunde des Königreichs Bayern; mit einer Uebersichtskarte des diesseitigen Bayerns in 15 Blättern*, Bd. 1,2, München 1860.

**Hilz 1890**

Hilz, Max sen.: *Das Buch für Zwiesel und Umgegend im bayerischen Wald vom Jahre 830 bis 1890*, Zwiesel 1890.

**Himmelheber 2002**

Himmelheber, Georg: *Kunsth Handwerk im Deutschland der dreißiger Jahre*,

in: *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und vom Bayerischen Kunstgewerbeverein, konzipiert und bearbeitet von Christoph Hölz (Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins, Heft 32), München/Berlin 2002, S. 202–214.

**Hirth 1877**

Hirth, Georg (Hrsg.): *Der Formenschatz der Renaissance: eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler & Gewerbetreibende wie für alle Freunde stylvoller Schönheit aus den Werken der Dürer und Holbein, Vischer, Altdorfer, Aldegrever, Beham, Burgkmair, Flötner, Hopfer, Solis, Hirschvogel, Mielich, de Bry, Amman, Jamnitzer und anderer Meister; [2. Serie:] aus den Werken der hervorragenden italienischen, deutschen, niederländischen und französischen Meister*, München 1877.



**Hirth 1879 A**

Hirth, Georg: *Deutsche Renaissance einst und jetzt*,  
in: Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München, Jg. 29, 1879, Nr. 1/2, S. 1–8.

**Hirth 1879 B**

Hirth, Georg: *Über Zimmereinrichtungen im Renaissance-Geschmack*,  
in: Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München, Jg. 29, 1879, Nr. 5/6, S. 33–41.

**Hirth 1879–1911**

Hirth, Georg (Hrsg.): *Der Formen-Schatz: Eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler und Gewerbtreibende, wie für alle Freunde stylvoller Schönheit, aus den Werken der besten Meister aller Zeiten und Völker*, Leipzig, später München/Leipzig 1879–1911.

**Hirth 1880**

Hirth, Georg: *Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, München 1880.

**Hirth 1883**

Hirth, Georg: *Neue Kunst in alten Bahnen. Kritische Betrachtungen*,  
in: Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München, Jg. 33, 1883, Nr. 5/6, S. 48–52.

**Holl und Steckbauer 1976**

Holl, Friedrich und Steckbauer, Erwin: *Glas in der Geschichte und in unserer Bayerischen Heimat, Teil I*, Zwiesel 1976.

**Holland 1891**

Holland, Hyac.: *Seder, Adolf S.*,  
in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 33: *Hermann Schulze – G. Semper*, hrsg. durch die historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1891, S. 526–527.

**Hupp 1911**

Hupp, Otto: *Rudolf von Seitz. Eine Erinnerung für seine Freunde*, München 1911

**Jaeger und Fraunberger 1922**

Jaeger, Carl und Fraunberger, Georg: *Kunstgläser. Werktreue Schöpfungen aus alter und neuer Zeit*, München 1922.

**Jentsch 1858**

Jentsch, E.: *Die Münchener Lokal-Industrie-Ausstellung im Jahre 1858*,

in: Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, Jg. 8, 1858, Nr. 3, S. 25–26.

**Jentsch 1863/1864**

Jentsch, E.: *Ueber Ausstellungen*,  
in: Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, Jg. 13, 1863, Nr. 3, S. 22–24, Nr. 4, S. 31 und Jg. 14, 1864, Nr. 3, S. 24–25.

**Jentsch 1998 B**

Jentsch, Christian: *Variation und Auflösung einer Form. Römer aus Wadgassen*,  
in: *Weltkunst*, Jg. 68, 1998, Nr. 13, S. 2435–2437.

**Jentsch 2002**

Jentsch, Christian: *Vom Gemeinschaftsglas zum Gläsersatz*,  
in: *Damals*, 2002, Nr. 7, S. 58–61.

**Jentsch 2004**

Jentsch, Christian: *Licht und Rausch. Weingläser aus vier Jahrhunderten*, Wien 2004.

**Jentsch 2009**

Jentsch, Christian: *Ein Römer – Was ist das eigentlich?*, Gifhorn 2009.  
[Rezension zu Jentsch 2009 von Stephan Buse, in: *Der Glasfreund*, 2009, Nr. 33, S. 32–33; diese ebenfalls abgedruckt in: *Pressglas-Korrespondenz*, 2009, Nr. 4, S. 159–160.]

**Jessen 1915**

Jessen, Peter: *Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung Köln 1914 (Deutsche Werkbund-Ausstellung)*, München 1915.

**Jonák 1857/1858**

Jonák, Eberhard A. (Hrsg.): *Bericht über die allgemeine Agricultur- und Industrieausstellung zu Paris im Jahre 1855, II. Band: IV.–VI. Gruppe (XII.–XXIII. Classe)*, Wien 1857–1858.

**Jones 1856**

Jones, Owen: *The Grammar of Ornaments*, London 1856.

**Joppien 1981 A**

Joppien, Rüdiger (Auswahl und Einführung): *Christopher Dresser, Auszüge aus den kunsttheoretischen Schriften*,  
in: *Christopher Dresser. Ein viktorianischer Designer. 1834–1904*, Katalogbearbeitung und Übersetzungen aus dem Englischen: Rüdiger Joppien, mit Beiträgen von Michael Collins, Stuart Durant und Sir

Nikolaus Pevsner, Kat. Ausst. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Overstolzenhaus, Köln 1981, S. 11–19.

#### **Joppien 1981 B**

Joppien, Rüdiger: *Christopher Dresser – ein viktorianischer Designer zwischen Historismus und Moderne*,

in: *Christopher Dresser. Ein viktorianischer Designer. 1834–1904*, Katalogbearbeitung und Übersetzungen aus dem Englischen: Rüdiger Joppien, mit Beiträgen von Michael Collins, Stuart Durant und Sir Nikolaus Pevsner, Kat. Ausst. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Overstolzenhaus, Köln 1981, S. 27–43.

#### **Kanowski 2010 A**

Kanowski, Claudia: *J. & L. Lobmeyr, Wien*,

in: *Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan und Claudia Kanowski, Berlin 2010, S. 96–104.

#### **Kanowski 2010 B**

Kanowski, Claudia: *Joh. Lötzwitz, Klostermühle*,

in: *Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan und Claudia Kanowski, Berlin 2010, S. 110–122.

#### **Kerssenbrock-Krosigk 2010**

Kerssenbrock-Krosigk, Dedo von: *Glasfabrik Leerdam*,

in: *Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan und Claudia Kanowski, Berlin 2010, S. 418–423.

#### **Kirchner 1901**

Kirchner, Josef: *Ziergläser*,

in: *Sprechsaal*, Jg. 34, 1901, Nr. 25, S. 834–835.

#### **Klanten und Feireiss 2008**

Klanten, Robert und Feireiss, Lukas (Hrsg.): *Arne Quinze. Works*, Berlin 2008.

#### **Koch G. 1980**

Georg Friedrich Koch: *Museums- und Ausstellungsbauten*,

in: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 2. *Architektur: II, Profane Bauten und Städtebau*, hrsg. von Eduard Trier und Willy Weyres, Düsseldorf 1980, S. 203–234.

#### **Koch 1989 [1901]**

*Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie Darmstadt*, hrsg. von Alexander Koch, unveränd.

photomech. Nachdr. d. Ausg. Darmstadt 1901, Stuttgart 1989.

#### **Krauss 2005**

Krauss, Sylvia (Bearb.): *Nachlässe im Bayerischen Hauptstaatsarchiv. 1800 bis heute* (Bayerische Archivinventare, Bd. 53), München 2005.

#### **Kruft 1977**

Kruft, Hanno-Walter: *Die Arts-and-Crafts-Bewegung und der deutsche Jugendstil. Hans Gerhard Evers zum 75. Geburtstag*,

in: *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, hrsg. von Gerhard Bott, Schriftleitung: Carl Benno Heller, Hanau 1977, S. 25–39.

#### **Krutisch 1992**

Krutisch, Petra: *Weltausstellungen und Neorenaissance. Foren für die Wiederentdeckung der Renaissance im Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts*,

in: *Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert* (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, Bd. 5), hrsg. im Auftrag des Zweckverbands Weserrenaissance-Museum Schloß Brake von Georg Ulrich Großmann und Petra Krutisch, Redaktion: Petra Krutisch und Anke Hufschmidt, Kat. Ausst. Weserrenaissance-Museum, Schloß Brake bei Lemgo, München/Berlin 1992, Teil 2: Aufsätze, S. 35–50.

#### **Krutisch 2001**

Krutisch, Petra: *Aus aller Herren Länder. Weltausstellungen seit 1851* (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 4), Nürnberg 2001.

#### **Kuhn 1876**

Kuhn, Dr.: *Katalog der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen im Glaspalaste zu München 1876. II. Theil. Katalog für die Ausstellung der Werke Aelterer Meister*, München 1876.

#### **Kuntzsch 2007**

Kuntzsch, Brigitte: *„Steigerung der deutschen Qualitätsarbeit“ – Deutsches Warenbuch*,

in: *100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907/2007*, hrsg. von Winfried Nerdinger in Zusammenarbeit mit Werner Durth, Mitarbeit Mirjana Grdanjski und Markus Eisen, Kat. Ausst. Architekturmuseum der Technischen Universität München, München/London/New York 2007, S. 75–76.

**Legentil und Goldenberg 1846**

Legentil und Goldenberg: *Fragments du rapport de MM. Legentil et Goldenberg sur l'exposition de Berlin*,

in: *Revue Scientifique et Industrielle*, Jg. 25, 1846, Nr. 9, S. 78–98.

**Lemme 1855**

Lemme, Adolph W.: *Die Allgemeine Industrie-Ausstellung zu Paris*, Leipzig 1855.

**Lessing 1889**

Lessing, Julius: *Unserer Väter Werke. Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin, in erweiterter Form* (Volkswirtschaftliche Zeitfragen, Vorträge und Abhandlungen, hrsg. von der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft in Berlin und der ständigen Deputation des Congresses Deutscher Volkswirthe, Heft 82/83), Berlin 1889.

**Lessing 1891**

Lessing, Julius: *Das Kunstgewerbe als Beruf. Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin, in erweiterter Form* (Volkswirtschaftliche Zeitfragen, Vorträge und Abhandlungen, hrsg. von der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft in Berlin und der ständigen Deputation des Congresses Deutscher Volkswirthe, Heft 97), Berlin 1891.

**Lessing 1900**

Lessing, Julius: *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen. Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin*, Berlin 1900.

**Lessing 1904**

Lessing, Julius: *Das Kunstgewerbe*,  
in: N. N.: *Weltausstellung in St. Louis 1904. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs*, hrsg. vom Reichskommissar, Berlin 1904, S. 159–166.

**Lichtenberg 2009**

Lichtenberg, Paul von: *Mohn & Kothgasser. Transparent bemaltes Biedermeierglas*, München 2009.

[Rezensionen zu Lichtenberg 2009 von Karl-Wilhelm Warthorst, in: *Altes Glas – Forschung und Wissenschaft*, [http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/06\\_lit.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/06_lit.htm), aufgerufen am 16.10.2014; überarbeitete Fassung des Beitrags im *Sammler Journal*, 2010, Nr. 1, S. 44–47, sowie von Antje Neuner-Warthorst: *Transparent bemaltes Biedermeierglas, Anmerkungen zu Paul von Lichtenbergs Beitrag zum transparent bemalten Biedermeierglas, insbesondere zu den Arbeiten Samuel und Gottlob Mohns sowie der Wiener Transparentmalerei auf Hohlglas*, Version 2009, in: *Altes Glas – Forschung und Wissenschaft*, [http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/04.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/04.htm), aufgerufen am 16.10.2014.]

forschung.info/03\_glas/04.htm, aufgerufen am 16.10.2014.]

**Lichtenstein 1865**

Lichtenstein, Sigmund L.: *Das Kunsthandwerk in München*,

in: *Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke*, Jg. 15, 1865, Nr. 2, S. 13–15.

**Lory 1910**

Lory, Karl: *Die (Weihnachts-) Ausstellung von Erzeugnissen staatlicher und staatlich unterstützter Fachschulen Bayerns*,

in: *Kunst und Handwerk*, Jg. 60, 1910, Nr. 3, S. 69–82.

**Lory 1911**

Lory, Karl: *Die II. Weihnachts-Ausstellung staatlicher Fachschulen Bayerns*,

in: *Kunst und Handwerk*, Jg. 61, 1911, Nr. 3, S. 85–99.

**Lory 1913**

Lory, Karl: *Die Bayerische Gewerbeschau München 1912. (Fortsetzung.)*,

in: *Kunst und Handwerk*, Jg. 63, 1913, Nr. 2, S. 37–62.

**Ludwig et al. 1982/1993**

Ludwig, Horst, weitere Autoren: Sonja Baranow, Rainer Beck, Hans-Peter Bühler, Birgit Dreyer-Eimbcke, Florian Hufnagl, Edith Prochazka, Alexander Rauch, Christiane Sternsdorf-Hauck, Ludwig Tavernier und Christine Thomas: *Münchner Maler im 19. Jahrhundert* (Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, Bd. 1–4), München 1982;

Ludwig, Horst, weitere Autoren: Sonja Baranow, Ulrich Bischoff, Hans-Peter Bühler, Jürgen Eminger, Florian Hufnagl, Stefanie Kamm, Choung-Hi Lee-Kuhn, Alexander Rauch, Christiane Rauch, Clelia Segieth, Josef Strasser und Michael Teichmann: *Münchner Maler im 19./20. Jahrhundert* (Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, Bd. 5–6), München 1993.

**Lübke 1873**

Lübke, Wilhelm: *Geschichte der Deutschen Renaissance. Mit Illustrationen* (Geschichte der Baukunst, hrsg. von Franz Kugler, Bd. 5), 2 Bde., Stuttgart 1873.

**Lützow 1875**

Lützow, Carl von (Hrsg.): *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873. Unter Mitwirkung von H. Auer, Br. Bucher, R. v. Eitelberger, A.*

v. Enderes, Jac. Falke, Jos. Langl, Fr. Lippmann, Br. Meyer, Mor. Thausing, A. Woltmann u. A., Leipzig 1875.

#### **Luks 1885**

Luks, H. T. (Bearb.): *Antwerpen und die Welt-Ausstellung 1885. Praktischer Führer*, Berlin 1885.

#### **Mattie 1998**

Mattie, Erik: *Weltausstellungen*, Stuttgart 1998.

#### **Mauder 1928 A**

Mauder, Bruno: *Die alten Poschingerhütten im Bayr. Wald*,  
in: *Die Schaulade*, Jg. 4, 1928, Nr. 1, S. 27–30.

#### **Mauder 1928 B**

Mauder, Bruno: *Die Glasindustrie Bayerns*,  
in: *Das Bayerland*, Jg. 39, 1928, Nr. 19, S. 581–596.

#### **Mauder 1928 C**

Mauder, Bruno: *Die staatliche Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel*,  
in: *Das Bayerland*, Jg. 39, 1928, Nr. 19, S. 602–608.

#### **Mauder 1941**

Mauder, Bruno: *III. Die geschichtliche Entwicklung der Kristallglasindustrie der Bayr. Ostmark*,  
in: Springer Ludwig: *Die Glasindustrie der Bayerischen Ostmark*, mit einem Beitrag von Bruno Mauder (Deutsche Wirtschaft in Einzeldarstellungen), Frankfurt a. M. 1941, S. 8–26.

#### **Mauder 1944**

Mauder, Bruno: *Glas*, Berlin 1944.

#### **Merker 1987**

Merker, Gernot H.: *Glaswelt Ostbayern. Trinkgläser der Gegenwart* (Schriftenreihe des Bergbau- und Industriemuseums Ostbayern in Theuern, 14), Theuern 1987.

#### **Merker 2004**

Merker, Gernot H.: *Max Gangkofner. Schulleiter von 1956 bis 1984*,  
in: *Glasfachschule Zwiesel. 1904–2004*, hrsg. von der Gesellschaft von Freunden der Glasfachschule Zwiesel, Passau 2004, S. 106–123.

#### **Meyer 1983 [1927/1888]**

Meyer, Franz Sales (Hrsg.): *Handbuch der Ornamentik. Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik zum Gebrauche für Musterzeichner*,

*Architekten, Schulen und Gewerbetreibende sowie zum Studium im Allgemeinen*, München 1883.  
[Reprint der 12. Auflage 1927, Erstausgabe 1888.]

#### **Miller 1876**

Miller, Ferdinand von: *Rede zur Eröffnung der deutschen Ausstellung in München*,  
in: *Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins in München*, Jg. 26, 1876, Nr. 5/6, S. 1.

#### **Morris 1914 [1882]**

Morris, William: *The Lesser Arts of Life. A Lecture delivered in Support of the Society for the Protection of ancient Buildings* [1882],  
in: *The Collected Works of William Morris with Introductions by his Daughter May Morris, Vol. XXII: Hopes and Fears for Art. Lectures on Art and Industry*, London u. a. 1914, S. 235–269.

#### **Müller 1845**

Müller, Vincenz (Hrsg.): *Universal-Handbuch von München. Mit Plänen und Lithographien*, München 1845.

#### **Mundt 1974**

Mundt, Barbara: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 22), München 1974.

#### **Mundt 1981**

Mundt, Barbara: *Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil* (Keyser's Handbücher für Kunst- und Antiquitätensammler), München 1981.

#### **Mundt 1982**

Mundt, Barbara: *Nostalgie Warum? Kunsthandwerkliche Techniken im Stilwandel vom Historismus zur Moderne*, Berlin 1982.

#### **Mundt 2002**

Mundt, Barbara: *Die „gute Form“ und das Kunsthandwerk nach 1945*,  
in: *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und vom Bayerischen Kunstgewerbeverein, konzipiert und bearbeitet von Christoph Hölz (Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins, Heft 32), München/Berlin 2002, S. 215–230.

#### **Muthesius 2002**

Muthesius, Stefan: *Das Münchner Kunstgewerbe und das künstlerische Wohn-Interieur: Gabriel von Seidl und Georg Hirth*,

in: *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und vom Bayerischen Kunstgewerbeverein, konzipiert und bearbeitet von Christoph Hölz (Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins, Heft 32), München/Berlin 2002, S. 155–166.

#### **N. N. 1832 [Protokolle]**

N. N.: 62. Aus den Protokollen der Preisgerichte von 1828, 1829, 1830,

in: Kunst- und Gewerbe-Blatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern, Jg. 18, 1832, Nr. 9, Sp. 766–804.

#### **N. N. 1834 [Angelegenheiten]**

N. N.: *I. Angelegenheiten des Vereins*,

in: Kunst- und Gewerbe-Blatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern, Jg. 20, 1834, Nr. 2, Sp. 1–2.

#### **N. N. 1840 [Ausst. Nürnberg]**

N. N.: *Mittheilungen über die Industrie-Ausstellung zu Nürnberg im Jahre 1840*,

in: Kunst- und Gewerbe-Blatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern, Jg. 26, 1840, Nr. 11/12, S. 713–760.

#### **N. N. 1846 [Ausst. Berlin 1844]**

N. N.: *Amtlicher Bericht über die allgemeine Deutsche Gewerbe-Ausstellung zu Berlin im Jahre 1844, Zweiten Theiles zweite Abtheilung: Erzeugnisse aus Stein, Erden, Holz, Elfenbein, Leder und Ledersurrogaten*, Berlin 1846.

#### **N. N. 1850 [Ausst. Leipzig]**

N. N.: *Die deutsche Industrie-Ausstellung in der Central-Halle zu Leipzig. Nebst einem nach Fächern und Ländern geordneten Verzeichnisse der Aussteller und ihrer Erzeugnisse und der Angabe der mit dem Preise gekrönten Fabrikanten und Arbeiter. Mit hundert in den Text gedruckten Abbildungen und einem Vorwort von Friedrich Georg Wieck*, Leipzig 1850.

#### **N. N. 1851 [Minutoli]**

N. N.: *Des Herrn v. Minutoli in Liegnitz Vorbildersammlung zur Ausbildung der Gewerke*,

in: Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, Jg. 1, 1851, Nr. 2, S. 14–15.

#### **N. N. 1851 [Verzeichnis]**

N. N.: *Verzeichnis sämmtlicher Mitglieder des Vereins zur Ausbildung der Gewerke für das Jahr 1851*, in: Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, Jg. 1, 1851, Nr. 4, o. S.

#### **N. N. 1855 [Ausst. München]**

N. N.: *Die allgemeine deutsche Industrieausstellung. (Fortsetzung.) Neunte Gruppe. Stein-, Ird- und Glaswaaren*,

in: Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, Jg. 4, 1855, Nr. 1, S. 2–6.

#### **N. N. 1862/1863 [Ausst. London]**

N. N.: *Die Londoner Welt-Industrie-Ausstellung*,

in: Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, Jg. 12, 1862, Nr. 4, S. 25–26 und Jg. 13, 1863, Nr. 1, S. 2–6, Nr. 2, S. 10–12 und Nr. 3, S. 17–19.

#### **N. N. 1863 [Ausst. München]**

N. N.: *Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände in München*,

in: Zeitschrift des Vereins zur Ausbildung der Gewerke, Jg. 13, 1863, Nr. 2, S. 9–10.

#### **N. N. 1867 [Industrie Bayerns]**

N. N.: *Die Industrie und Landwirthschaft Bayerns auf der internationalen Ausstellung zu Paris im Jahre 1867. Mittheilungen und Aufschlüsse über die bayerischen Aussteller und deren Producte*, München 1867.

#### **N. N. 1867 [L'industrie de la Bavière]**

N. N.: *L'industrie de la Bavière a l'exposition universelle de Paris en 1867. Notes détaillées sur les exposants et leurs produits*, Paris 1867.

[Identisch mit N. N. 1867 [Industrie Bayerns].]

#### **N. N. 1873 [Museum Kunstindustrie]**

N. N.: *Museum der modernen Kunstindustrie. Muster-Sammlung von hervorragenden Gegenständen der letzten Weltausstellungen von London und Paris. Ein Handbuch von Vorlagen für Industrielle aller Zweige, Gold-, Silber-, Bronze- und Metallarbeiter, Holz- und Elfenbeinschnitzer, Glas-, Porzellan- und Thonwaaren-Fabrikanten, Tapezierer, Tischler, Möbelfabrikanten, etc. etc.*, Leipzig/Berlin/Wien 1873.

#### **N. N. 1876 [Ausst. München]**

N. N.: *Katalog der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen im Glaspalaste zu München 1876, I. Theil. Werke neuer deutscher Meister und der deutschen Kunstschulen*, München 1876.

#### **N. N. 1882 [Vereinschronik]**

N. N.: *Vereinschronik*,

in: Zeitschrift des Kunst- Gewerbe-Vereins in München, Jg. 32, 1882, Nr. 1/2, S. 10–13.

**N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg]**

N. N.: *Die Bayer. Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung in Nürnberg. (Schluß.)*,

in: Zeitschrift des Kunst- Gewerbe-Vereins in München, Jg. 32, 1882, Nr. 11/12, S. 89–94.

**N. N. 1882 [Ausst. Nürnberg Hohlglas]**

N. N.: *Die Hohlglas-Industrie auf der Landes-Ausstellung*,

in: Ausstellungs-Zeitung der Bayerischen Landesausstellung zu Nürnberg vom 22.07.1882, Nr. 71, S. 1–2.

**N. N. 1886 [Ausst. Berlin]**

N. N.: *Illustrierter Katalog der Jubiläums-Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste* (58. Ausstellung), Berlin 1886.

**N. N. 1888 [Ausst. München]**

N. N.: *München und seine Kunst- und Kunst-Gewerbe-Ausstellung. Mit dem Plan von München, der Kunst-Ausstellung, der Kunstgewerbe-Ausstellung und einigen Ansichten*, Zürich 1888.

**N. N. 1888 [Glasindustrie]**

N. N.: *Die Glas-Industrie im Bayerischen Wald*, in: Regensburger Tagblatt vom 19.8.1888, Nr. 228, S. 1.

**N. N. 1888 [Seitz]**

N. N.: *Professor Rudolph Seitz, der Schöpfer des decorativen Theiles der Ausstellungsgebäude und ihrer Umgebung*,

in: *Chronik der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888*, hrsg. von Paul von Salvisberg, 1888, Nr. 12, S. 254–261.

**N. N. 1891 [Nekrolog Keller-Leuzinger]**

N. N.: *Franz Keller-Leuzinger. (Geb. den 30. August 1833 zu Mannheim, gest. den 19. Juli 1890 zu München.) Nekrolog*,

in: Zeitschrift des Bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins zu München, Jg. 41, 1891, Nr. 3/4, S. 24–27.

**N. N. 1892 [Ausst. Chicago 1893]**

N. N.: *Welt-Ausstellung in Chicago 1893 – Amtliches Verzeichniss der zur deutschen Abtheilung zugelassenen Aussteller*, Berlin 1892.

**N. N. 1893 [Ausst. Chicago]**

N. N.: *Columbische Weltausstellung in Chicago. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches*, Berlin 1893

**N. N. 1894 [Ausst. München]**

N. N.: *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im Kgl. Glaspalaste 1894*, München 1894.

**N. N. 1896 [Ausst. Nürnberg]**

N. N. [Autorenkürzel E. B.]: *Rundgang durch die Ausstellung. (Fortsetzung.)*,

in: Offizielle Ausstellungs-Zeitung. Organ der Bayerischen Landes-Ausstellung Nürnberg 1896 vom 30.09.1896, Nr. 28, S. 401–402.

**N. N. 1897 [Ausst. Nürnberg 1896]**

N. N. [Autorenkürzel H.]: *Die Bayerische Landes-Industrie-Gewerbe- und Kunst-Ausstellung in Nürnberg 1896*,

in: Kunstgewerbeblatt, N. F., Jg. VIII, 1897, Nr. 3, S. 39–44.

**N. N. 1898 [Adressbuch]**

N. N.: *Adressbuch von bildenden Künstlern der Gegenwart*, München 1898.

**N. N. 1898 [Atelier Beck]**

N. N. [Autorenkürzel R.]: *Kunstgewerbliches Atelier von J. Beck in München, Schwindstr. 16*, in: Sprechsaal, Jg. 31, 1898, Nr. 8, S. 222.

**N. N. 1900 [Ausst. Paris]**

*Official Catalogue. International Exposition Paris 1900. Exhibition of the German Empire*, Berlin o. J. [Englischsprachige Ausgabe; Erscheinungsjahr 1900 ermittelt.]

**N. N. 1900 [Ausst. München]**

N. N.: *Die Sommerausstellung des bayerischen Kunstgewerbevereins. (Schluß.)*, in: Kunst und Handwerk, Jg. 50, 1900, Nr. 12, S. 395–398.

**N. N. 1900 [Münchener Künstlerhaus]**

N. N. [Autorenkürzel M.]: *Die Einweihung des Künstlerhauses in München*, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. 3, Bd. VI, 1900, Nr. 8, S. 407–409.

**N. N. 1901 [Berichtigung]**

N. N.: *Kleine Nachrichten. Berichtigung und Ergänzung*,  
in: Kunst und Handwerk, Jg. 51, 1901, Nr. 1, S. 32.

**N. N. 1901 [Darmstädter Künstler-Kolonie]**

N. N.: *Die Darmstädter Künstler-Kolonie*,  
in: Kunstgewerbeblatt, N. F., Jg. XII, 1901, Nr. 2,  
S. 21–34.

**N. N. 1902 [Ausst. Turin]**

N. N.: *Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. Katalog der deutschen Abteilung*, München 1902.

**N. N. 1903 [Ausst. Landshut]**

N. N.: *Amtlicher Katalog der Dritten Niederbayerischen Kreis-Industrie- u. Gewerbe-Ausstellung verbunden mit Ausstellung für Landwirtschaft und Gartenbau. Landshut 1903*, abgefasst und zusammengestellt im Auftrage des Press-Ausschusses der Ausstellung, Straubing 1903.

**N. N. 1904 [Ausst. St. Louis]**

N. N.: *Weltausstellung in St. Louis 1904. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs*, hrsg. vom Reichskommissar, Berlin 1904.

**N. N. 1906 [Ausst. Nürnberg]**

N. N.: *Bayerische Jubiläums-Landes-Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Nürnberg 1906. Offizieller Katalog*, hrsg. von der Ausstellungsleitung, bearbeitet vom literarischen Bureau der Ausstellung, Nürnberg 1906.

**N. N. 1906 [Gläserne Uhr]**

N. N.: *Korrespondenzen etc. Eine gläserne Uhr*,  
in: Sprechsaal, Jg. 39, 1906, Nr. 43, S. 1393.

**N. N. 1906 [Warenmarkt Theresienthal]**

N. N.: *Warenmarkt. Theresienthaler Kristallglasfabrik, Theresienthal bei Zwiesel, Bayern*,  
in: Sprechsaal, Jg. 39, 1906, Nr. 34, S. 1263.

**N. N. 1908 [Nekrolog Poschinger]**

N. N.: *Michael von Poschinger (geb. am 8. Dez. 1834, † am 18. Febr. 1908.)*,  
in: Kunst und Handwerk, Jg. 58, 1908, Nr. 9,  
S. 282–283.

**N. N. 1910 [Ausst. Brüssel]**

N. N.: *Weltausstellung Brüssel 1910. Deutsches Reich. Amtlicher Katalog*, hrsg. vom Reichskommis-

sar, künstlerische Leitung der Drucklegung: Walter Tiemann, Berlin 1910.

**N. N. 1911 [Warenmarkt Beck]**

N. N.: *Warenmarkt. Jean Beck, München*,  
in: Sprechsaal, Jg. 44, 1911, Nr. 44, S. 646.

**N. N. 1915 [Ausst. San Francisco]**

N. N.: *The Panama-Pacific International Exposition*,  
in: New York Times vom 21.02.1915, Nr. 20.847,  
S. 11.

**N. N. 1915 [Deutsches Warenbuch]**

*Deutsches Warenbuch*, hrsg. von der Dürerbund-Werkbund Genossenschaft Hellerau bei Dresden, [München] o. J.

[Erscheinungsort von der Bayerischen Staatsbibliothek München, Erscheinungsjahr 1915 von Rezepa-Zabel 2005 ermittelt.]

**N. N. 1916 [Deutsches Warenbuch]**

N. N.: *Deutsches Warenbuch*, in: Kunstgewerbeblatt, N. F., Jg. XXVII, 1916, Nr. 8, S. 159–160.

**N. N. 1917 [Edelgläser Peill]**

N. N. [Autorenkürzel W. B.]: *Rheinische Edelgläser*,  
in: Dekorative Kunst, Jg. 20, 1916/1917, S. 386–393.

**N. N. 1918 [Abbildungen Rehm KH]**

N. N.: *Abbildungen. Künstler. Rehm Karl*,  
in: Kunst und Handwerk, Jg. 68, 1918, Nr. 1, S. 17–20.

**N. N. 1918 [Abbildungen Rehm JM]**

N. N.: *Kunstgewerbe [Abbildungsteil]*,  
in: Jahrbuch der Münchner Kunst, Jg. 1, 1918,  
S. 213–214.

**N. N. 1918 [Annonce Steigerwald's Neffe]**

N. N.: [unbezeichnete Annonce],  
in: Jahrbuch der Münchner Kunst, Jg. 1, 1918,  
S. 270.

**N. N. 1925 [Auserlesene Erzeugnisse]**

N. N.: *Auserlesene Erzeugnisse der Keram- und Glasindustrie*,  
in: Sprechsaal, Jg. 58, 1925, Nr. 25, Sonderbeilage o. S.

**N. N. 1925 [Ausst. Monza]**

N. N.: *Das deutsche Kunstgewerbe im Jahr der großen Pariser Ausstellung. Bilder von der deutschen Abteilung der internationalen Kunstgewerbeausstellung in Monza 1925* (Bücher der Form, Bd. 4), Berlin 1925.

**N. N. 1930 [Ausst. Monza]**

N. N.: *Catalogo Ufficiale della IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative ed industriali moderne 1930*, 2. erw., Auflage, Mailand 1930.

**N. N. 1937 [Ausst. Paris]**

*Internationale Ausstellung Paris 1937 für Kunst und Technik. Deutsche Abteilung*, hrsg. vom Reichskommissar für die Internationale Ausstellung Paris 1937, Berlin 1937.

**N. N. 1955 [Kunsthandwerk]**

N. N. [Autorenkürzel d. s.]: *Kunsthandwerk und Mode*,  
in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16.09.1955, Nr. 215, S. 6.

**N. N. 1981 [1914, Ausst. Köln]**

*Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung. Cöln 1914*, hrsg. von der Ausstellungsleitung, Köln 1981.

[Reprint, Erstausgabe 1914.]

**Nebehay 1975**

Nebehay, Christian M.: *Ver Sacrum 1898–1903*, Wien 1975.

**Neuffer-Müller 1976**

Neuffer-Müller, Christiane: *Fränkische Rüsselbecher aus Württemberg*,  
in: *Festschrift für Waldemar Haberey*, hrsg. von Thea Elisabeth Haevernick und Axel von Saldern, Mainz 1976, S. 89–94.

**Neuner-Warthorst 2002**

Neuner-Warthorst, Antje: *Gebrauchsglas*,  
in: Trödler und Sammler Journal, 2002, Nr. 10, S. 24–31.

**Neuner-Warthorst 2003 A**

Neuner-Warthorst, Antje: *Gebrauchsglas*,  
in: Trödler und Sammler Journal, 2003, Nr. 5, S. 34–43.

**Neuner-Warthorst 2003 B**

Neuner-Warthorst, Antje: *Blütenzauber um 1900. Teil 1: Zierglas*,

in: Trödler und Sammler Journal, 2003, Nr. 11, S. 30–39;

*Teil 2: Kelchgläser*, in: Nr. 12, S. 34–43.

**Neuner-Warthorst 2007**

Neuner-Warthorst, Antje: *Likörgläser*,  
in: Sammler Journal, 2007, Nr. 1, S. 46–55.

**Neuner-Warthorst 2009 A**

Neuner-Warthorst, Antje: *Bowlen*,  
in: Sammler Journal, 2009, Nr. 1, S. 90–96.

**Neuner-Warthorst 2009 B**

Neuner-Warthorst, Antje: *Die Becher des Anton Kothgasser im Spiegel ihrer Zeit*, Version 2009,  
in: Altes Glas – Forschung und Wissenschaft,  
[http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/04.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/04.htm),  
aufgerufen am 16.10.2014.

[Gekürzte Fassung des Vortrags für die DGG-Tagung in Düsseldorf, 19.09.2008.]

**Neuwirth 1999**

Neuwirth, Waltraud: *Schöner als Bergkristall. Ludwig Lobmeyr. Glas Legende* (Neuwirth Dokumentation, Bd. 1), Wien 1999.

**Noever 2006/2009**

Noever, Peter (Hrsg.): *J. & L. Lobmeyr. Zwischen Tradition und Innovation, Gläser aus der MAK-Sammlung. 19. Jahrhundert*, mit Textbeiträgen von Ulrike Scholda, München u. a. 2006;

*J. & L. Lobmeyr. Zwischen Vision und Realität, Gläser aus der MAK-Sammlung. 20./21. Jahrhundert*, mit Beiträgen von Ulrike Scholda und Katja Mikovsky, München u. a. 2009.

**Novembris 2005**

Novembris, Anna de: *Zwischen Kunst und Alltag*,  
in: Weltkunst, Jg. 75, 2005, Nr. 2, S. 62–63.

**ÖBL 1997**

*Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 11, Lfg. 52*, Graz u. a. 1997.

**Oltmanns 1925**

Oltmanns, Olly: *Kunstgläser der Josefinenhütte*,  
in: Die Schaulade, Jg. 1, 1925, Nr. 5, S. 245–249.

**Ottomeyer 1997**

Ottomeyer, Hans: *Wege in die Moderne. Der Münchner Jugendstil 1896 bis 1914*,  
in: *Wege in die Moderne: Jugendstil in München, 1896 bis 1914*, hrsg. von Hans Ottomeyer, Kat.



Ausst. Staatliche Museen Kassel, München/Berlin 1997, S. 9–11.

#### Ottomeyer 2006

Ottomeyer, Hans: *Die Erfindung der Einfachheit*, in: *Biedermeier – Die Erfindung der Einfachheit*, hrsg. von Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder und Laurie Winters, Kat. Ausst. Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Albertina, Wien und Deutsches Historisches Museum, Berlin, Ostfildern 2006, S. 43–55.

#### Pabst 1888

Pabst, Arthur: *Die deutsch-nationale Kunstgewerbeausstellung in München 1888. (Fortsetzung.)*, in: *Kunstgewerbeblatt*, Jg. V, 1889, Nr. 7, S. 97–102.

#### Page 2006

Page, Jutta Annette: *Glas. Sektion VIII*, in: *Biedermeier – Die Erfindung der Einfachheit*, hrsg. von Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder und Laurie Winters, Kat. Ausst. Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Albertina, Wien und Deutsches Historisches Museum, Berlin, Ostfildern 2006, S. 242–243.

#### Panenková 1995

Panenková, Duňa: *Art deco – neuer Dekorativismus des 20. Jahrhunderts im Böhmisches Glas*, in: *Böhmisches Glas – Phänomen der mitteleuropäischen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Jan Mergl, Tittling 1995, S. 108–109.

#### Pazaurek 1902

Pazaurek, Gustav Edmund: *Moderne Gläser* (Monographien des Kunstgewerbes), Leipzig o. J. [1902].

#### Pazaurek 1909

Pazaurek, Gustav Edmund: *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer für die neue Abteilung im Königl. Landes-Gewerbemuseum Stuttgart*, 2. Auflage, Stuttgart 1909.

#### Pazaurek 1912

Pazaurek, Gustav Edmund: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Stuttgart/Berlin 1912.

#### Pazaurek 1925

Pazaurek, Gustav Edmund: *Kunstgläser der Gegenwart* (Monographien des Kunstgewerbes, Bd. XIX/XX), Leipzig 1925.

[Rezension zu Pazaurek 1925 von Bruno Mauder, in: *Die Schaulade*, Jg. 1, 1925, Nr. 7, S. 351–357.]

#### Pazaurek 1976 [1923]

Pazaurek, Gustav Edmund: *Gläser der Empire- und Biedermeierzeit*, 2. von Eugen von Philippovich überarb. Auflage, Braunschweig 1976.

[Erstausgabe Leipzig 1923.]

#### Pazaurek 1983 [1902/1925]

Pazaurek, Gustav Edmund: *Glas des 20. Jahrhunderts: Jugendstil, Art Déco*, hrsg. von Walter Spiegl, München 1983.

[Kompilation von Pazaurek 1902 und 1925.]

#### Pechmann 1911

Pechmann, Günther von: *Die Münchner Ausstellung angewandter Kunst im Pariser Herbstsalon*, in: *Kunst und Handwerk*, Jg. 61, 1911, Nr. 5, S. 145–151.

[Zum Aufsatz gehörige Abbildungen sind bis S. 165 des Heftes zu finden.]

#### Pecht 1867

Pecht, Friedrich: *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe*, Leipzig 1867.

#### Pecht 1876

Pecht, Friedrich: *Aus dem Münchner Glaspalast. Studien zur Orientierung in und außer demselben während der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung des Jahres 1876*, Stuttgart 1876.

#### Pecht 1878

Pecht, Friedrich: *Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878*, Stuttgart 1878.

#### Pecht 1883

Pecht, Friedrich: *Das deutsche Kunstgewerbe und die Ausstellungen. Vortrag, gehalten im Bayer. Kunstgewerbeverein am 5. Dezember 1882*, in: *Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins zu München*, Jg. 33, 1883, Nr. 3/4, S. 24–27 und Nr. 5/6, S. 45–47.

#### Peters 2007

Peters, Ursula: *„Leicht wie Stroh“ – eine Weinglasgarnitur von Bruno Mauder*, in: *KulturGut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums*, 2007, Nr. 15, S. 14–16.

**Pfeil 2005**

Pfeil, Christoph Graf (Bearb.): *Residenz Ellingen. Amtlicher Führer der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen*, 8. überarb. und neu gestaltete Auflage, München 2005.

**Pfleiderer 1924**

Pfleiderer, Wolfgang: *Die Form ohne Ornament*, in: *Die Form ohne Ornament. Werkbundaussstellung 1924*, mit einer Einleitung von Wolfgang Pfleiderer und einem Vorwort von Walter Riezler (Bücher der Form, Bd. 1), Kat. Ausst. Stuttgart, Stuttgart u. a. 1924, S. 1–22.

**Plehn 1904**

Plehn, Anna L.: *Neue Gruppe Berlin*, in: Kunstgewerbeblatt, N. F., Jg. XV, 1904, Nr. 2, S. 21–30.  
[Zum Aufsatz gehörige Abbildungen verteilen sich über das gesamte Heft.]

**Poeeverlein 1952**

Poeeverlein, Robert (Hrsg.): *Bayerisches Kunsthandwerk von heute*, München 1952.

**Poschinger 1928 A**

Poschinger-Buchenau, Oberamtsrichter a. D. von: *Geschichtlicher Rückblick auf die Zwieseler Glashütten*, in: Die Schaulade, Jg. 4, 1928, Nr. 1, S. 23–27.

**Poschinger 1928 B**

Poschinger-Buchenau, Oberamtsrichter a. D. von: *Rückblick auf die Anfänge der Glashütten im Bayerischen Wald*, in: Das Bayerland, Jg. 39, 1928, Nr. 19, S. 597–601.

**Poschinger A. 1936**

Poschinger, Adalbert: *Die Glasindustrie der Bayer. Ostmark unter besonderer Berücksichtigung der Weißhohlglas-Industrie*, Speyer a. Rh. 1936.

**Preisliste Buchenau 1987 [1888]**

„Preis-Liste der Crystall-Glas-Fabrik v. Ferd. v. Poschinger Buchenau“. *Katalog der Glasproduktion aus dem Jahr 1888*, Vorwort von Erwin Steckbauer, Grafenau 1987.  
[Reprint, Erstausgabe 1888.]

**Rambeck und Grassinger 2000**

Rambeck, Brigitta und Grassinger, Peter: *100 Jahre Münchner Künstlerhaus. 1900–2000*, München 2000.

**Rammert-Götz 1997**

Rammert-Götz, Michaela: *Wege zur Abstraktion im Münchner Jugendstil*, in: *Wege in die Moderne: Jugendstil in München, 1896 bis 1914*, hrsg. von Hans Ottomeyer, Kat. Ausst. Staatliche Museen Kassel, München/Berlin 1997, S. 53–64.

**Rath S. 1962**

Rath, Stefan: *Lobmeyr. Vom Adel des Handwerks*, Wien/München 1962.

**Rath P. 1998**

Rath, Peter: *Lobmeyr. Helles Glas und klares Licht*, Wien/Köln/Weimar 1998.

**Rauter 1888**

Rauter, Oskar: *Ueber massives Goldrubinglas*, in: Sprechsaal, Jg. 21, 1888, Nr. 35, S. 637–638.

**Rée 1904**

Rée, Paul Johannes: *Das Glas im Kunstgewerbe. Festvortrag zur Einweihung der Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel*, Zwiesel 1904.

**Reimeier 2002**

Reimeier, Karl-Heinz: „*Hüttenstaub*“. *Aus dem Leben der Glasmacher*, mit Textbeiträgen von Adalbert Pongratz, Willi Steger und Ludwig Schober, hrsg. von Hans Schopf, 2. Auflage, Riedlhütte 2002.

**Rezepa-Zabel 2005**

Rezepa-Zabel, Heide: *Deutsches Warenbuch. Reprint und Dokumentation. Gediegenes Gerät fürs Haus*, Berlin 2005.  
[Reprint der Kriegsausgabe von 1915.]

**Ricke 1978**

Ricke, Helmut: *Lampengeblasenes Glas des Historismus. Die Hamburger Werkstatt C. H. F. Müller*, in: Journal of glass studies, Jg. 20, 1978, S. 45–99.

**Ricke 1995**

Ricke, Helmut: *Glaskunst. Reflex der Jahrhunderte. Meisterwerke aus dem Glasmuseum Hentrich des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof* [Kat. Ausst. Düsseldorf 1989], 2. erw. und verb. Auflage, München/New York 1995.

**Ricke 2009**

Ricke, Helmut: *Glas im Museum: Zum Stand der Dinge – nicht nur in Düsseldorf*, in: dgg journal, Jg. 8, 2009, Nr. 2, S. 40.

**Riemann 2010 A**

Riemann, Xenia: *Jean Beck, München*,  
in: *Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des  
Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan  
und Claudia Kanowski, Berlin 2010, S. 222–225.

**Riemann 2010 B**

Riemann, Xenia: *Wilhelm von Eiff und die Kunstge-  
werbe-Abteilung der Württembergischen Staatlichen  
Kunstgewerbeschule Stuttgart*,  
in: *Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des  
Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan  
und Claudia Kanowski, Berlin 2010, S. 228–232.

**Riemann 2010 C**

Riemann, Xenia: *Frhr. von Poschinger'sche Krys-  
tallglasfabrik Frauenau*,  
in: *Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des  
Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan  
und Claudia Kanowski, Berlin 2010, S. 264–265.

**Riemann 2010 D**

Riemann, Xenia: *Kristallglasfabrik Oberzwieselau,  
Benedikt von Poschinger*,  
in: *Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des  
Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan  
und Claudia Kanowski, Berlin 2010, S. 268–270.

**Riemann 2010 E**

Riemann, Xenia: *Rheinische Glashütten AG, Köln-  
Ehrenfeld*,  
in: *Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des  
Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan  
und Claudia Kanowski, Berlin 2010, S. 274–277.

**Riemann 2010 F**

Riemann, Xenia: *Staatliche Fachschule für Glas-  
industrie in Zwiesel/Glaskunst-Werkstätte Leonhard  
Weiderer, Zwiesel*,  
in: *Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des  
Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan  
und Claudia Kanowski, Berlin 2010, S. 320–325.

**Rimpler et al. 2005**

Rimpler, Manfred, Haller, Marita und Steger, Willi:  
*Anton Pech. Der Hausmeister des Bayerischen  
Waldes*, Riedlhütte 2005.

**Roda 1983**

Roda, Burkhard von: *Aus dem Nachlaß der griechi-  
schen Majestäten. 1. Teil: Das Bamberger Exil und  
die Bildnisse von König Otto und Königin Amalie*,  
in: *Kunst und Antiquitäten*, 1983, Nr. V, S. 68–74;

2. Teil: *Hofeffekten König Ottos und Königin Amal-  
ies*, in: Nr. VI, S. 69–75.

**Roddaz 1882**

Roddaz, Camille de (Hrsg.): *L'Art Ancien à  
l'Exposition Nationale Belge*, Brüssel/Paris 1882.

**Rott 2004**

Rott, Herbert W.: *Alte Meister. Lenbachs Kopien für  
Adolf Friedrich von Schack*,  
in: *Lenbach. Sonnenbilder und Porträts*, hrsg. von  
Reinhold Baumstark, Kat. Ausst. Neue Pinakothek  
und Schack-Galerie, München 2004, S. 55–71.

**Rottau 2012**

Rottau, Nadine: *Materialgerechtigkeit – Ästhetik im  
19. Jahrhundert* (Forschungsberichte Kunst + Tech-  
nik, Bd. 2), Aachen 2012.

**Rudhart 1835**

Rudhart, Ignaz von: *Die Industrie des Unterdonau-  
kreises des Königreichs Bayern*, Passau 1835.

**Rüttenauer 1989 [1901]**

Rüttenauer, B[enno]: *Hans Christiansen und sein  
Haus*,  
in: *Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie  
Darmstadt*, hrsg. von Alexander Koch, unveränd.  
fotomech. Nachdr. d. Ausg. Darmstadt 1901, Stutt-  
gart 1989, S. 241–264.  
[Ebenfalls abgedruckt in: *Deutsche Kunst und Deko-  
ration*, Jg. 5, Bd IX, 1901, Nr. 2, S. 49–72.]

**Ruskin 1853**

Ruskin, John: *The Stones of Venice. Volume the  
Second. The Sea-Stories*, London 1853.

**Ruskin 1889 [1849]**

Ruskin, John: *The Seven Lamps of Architecture*,  
6. Auflage, Sunnyside/Orpington/Kent 1889.  
[Erstausgabe 1849.]

**Schack 1971**

Schack, Clementine: *Glas zwischen Kunsthandwerk  
und Industrie-Design. Studien über Herstellungsar-  
ten und Formtypen des deutschen Jugendstilglases*,  
Diss., Köln 1971.  
[Zugehöriger Bildband im ATG vorhanden.]

**Schack 1974**

Schack, Clementine: *Die „Abtheilung für Kunst-  
Erzeugnisse“ der Ehrenfelder Hütte im ausgehen-  
den 19. Jahrhundert*,

in: Annales du 6<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre, Liège 1974, S. 223–232.

#### **Schack 1979**

Schack von Wittenau, Clementine: *Die Glaskunst. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, München 1979.

[Gekürzte Ausgabe von Schack von Wittenau, Clementine: *Die Glaskunst. Ein Handbuch über Herstellung, Sammeln und Gebrauch des Hohlglases*, München 1976.]

#### **Schack 1988**

Schack-Simitzis, Clementine: *Der Anbruch der neuen angewandten Kunst*,

in: *München. Museenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912*, hrsg. von Friedrich Prinz und Marita Krauss, München 1988, S. 240–243.

#### **Schack 2002**

Schack von Wittenau, Clementine: *Der Bayerische Kunstgewerbe-Verein und die Reformbewegung im 19. Jahrhundert*,

in: *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und vom Bayerischen Kunstgewerbeverein, konzipiert und bearbeitet von Christoph Hölz (Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins, Heft 32), München/Berlin 2002, S. 117–129.

#### **Schade 1968**

Schade, Günter: *Deutsches Glas von den Anfängen bis zum Biedermeier*, Leipzig 1968.

#### **Schaefer 1970**

Schaefer, Herwin: *Nineteenth Century Modern. The functional tradition in victorian design*, New York/Washington 1970.

#### **Schagemann 1988**

Schagemann, Bernhard: *Vom Glasmachen. Einblicke in die handwerkliche Meisterschaft*,

in: *Der gläserne Wald. Glaskultur im Bayerischen und Oberpfälzer Wald. Ein Führer zu historischen Stätten, Glashütten und Museen in Ostbayern*, hrsg. von Christiane Sellner, München 1988, S. 52–63.

#### **Schäfke 1979**

Schäfke, W. (Hrsg.): *Ehrenfelder Glas des Historismus. Die Preis-Courants der Rheinischen Glashütten-Actien-Gesellschaft in Ehrenfeld bei Cöln. Abtheilung für Kunst-Erzeugnisse. 1881 und 1886, Nachträge 1888 und 1893*, Köln 1979.

#### **Schebek 1878**

Schebek, Edmund: *Böhmens Glasindustrie und Glashandel. Quellen zu ihrer Geschichte*, Prag 1878.

#### **Scheiffele 1994**

Scheiffele, Walter: *Wilhelm Wagenfeld und die moderne Glasindustrie. Eine Geschichte der deutschen Glasgestaltung von Bruno Mauder, Richard Süßmuth, Heinrich Fuchs und Wilhelm Wagenfeld bis Heinrich Löffelhardt*, Stuttgart 1994.

#### **Schlenker 2007**

Schlenker, Ines: *Hitler's Salon. The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937–1944* (German Linguistic and Cultural Studies, Bd. 20), Oxford u. a. 2007.

#### **Schlieker 1986**

Schlieker, Andrea: *Theoretische Grundlagen der „Arts and Crafts“-Bewegung. Untersuchungen zu den Schriften von A. W. N. Pugin, J. Ruskin, W. Morris, C. Dresser, W. R. Lethaby und C. R. Ashbee*, Bonn 1986.

#### **Schliepmann 1898**

Schliepmann, Hans: *Hans Christiansen*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 1, Bd. II, 1898, Nr. 9, S. 289–300.

#### **Schmaedel 1911**

Schmaedel, Josef von: *Rudolf v. Seitz. (Geboren am 15. Juni 1842, gestorben am 18. Juni 1910.)*, in: *Kunst und Handwerk*, Jg. 61, 1911, Nr. 6, S. 173–208.

#### **Schmidt 2011**

Schmidt, Michael: „Es war vieles möglich!“ Alfons Hannes (1931–2010), Riedlhütte 2011.

#### **Schmidt A. 1889**

Schmidt, Alexander: *Von der Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888. (Fortsetzung.)*, in: *Sprechsaal*, Jg. 22, 1889, Nr. 4, S. 57–59.

#### **Schmidt M. 1869**

Schmidt, Maximilian: *Glasmacherleut'. Kulturbild aus dem bayerischen Walde*, in: *Unterhaltungs-Blatt der Neuesten Nachrichten* vom 18.07.1869, Nr. 57 bis zum 07.10.1869, Nr. 80.

#### **Schmidt R. 1925**

Schmidt, Robert: *100 Jahre Österreichische Glaskunst*, Wien 1925.

**Schmitz 1835**

Schmitz, Christian: *Bemerkungen über die Glasfabrikation in Bayern in besonderer Beziehung auf die Münchner Industrie-Ausstellung im Jahre 1834, mit Rücksicht auf den Zustand dieser Industrie in Frankreich und Österreich* (Mittheilungen für Thonwaren- und Glasfabrikation, in besonderer Beziehung auf das Königreich Bayern, hrsg. von Christian Schmitz, Heft 1), München 1835.

**Schöne-Chotjewitz 1997**

Schöne-Chotjewitz, Katrin: *Die Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel unter der Leitung von Bruno Mauder (1910–1948)* (Schriften des Passauer Glasmuseums, Bd. 2), Tittling 1997.

**Schöne-Chotjewitz 2004**

Schöne-Chotjewitz, Katrin: *Die Glasfachschule unter der Leitung von Bruno Mauder 1910 bis 1948*, in: *Glasfachschule Zwiesel. 1904–2004*, hrsg. von der Gesellschaft von Freunden der Glasfachschule Zwiesel, Passau 2004, S. 60–81.

**Schoonbroodt 2007**

Schoonbroodt, Benoît: *Privat Livemont. Entre tradition et modernité au cœur de l'Art nouveau. 1861–1936*, Brüssel 2007.

**Schueler 1853**

Schueler, Gustav: *XXIV. Klasse. Glaswaaren*, in: *Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851, von der Berichterstattungs-Kommission der Deutschen Zollvereins-Regierungen*, Bd. 3, Berlin 1853, S. 275–359.

**Schulz 1851**

Schulz, Friedrich J.: *Amtliches Verzeichniß der aus dem Deutschen Zollverein und Norddeutschland zur Industrie-Ausstellung aller Völker in London eingesandten Gegenstände*, Berlin 1851.

**Schwartz 2007**

Schwartz, Frederic J.: *Von der Gründung zum „Typenstreit“*, in: *100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907/2007*, hrsg. von Winfried Nerdinger in Zusammenarbeit mit Werner Durth, Mitarbeit Mirjana Grdanjski und Markus Eisen, Kat. Ausst. Architekturmuseum der Technischen Universität München, München/London/New York 2007, S. 48–51.

**Segieth 1988**

Clelia Segieth: *Zwischen Historismus, „Secession“ und „Jugend“*. Georg Hirth, ein Kunstagitator der Jahrhundertwende,

in: *München. Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912*, hrsg. von Friedrich Prinz und Marita Krauss, München 1988, S. 253–256.

**Sellner 1986**

Sellner, Christiane: *Glas in der Vervielfältigung. Gepreßtes Glas vom Gebrauchsgegenstand zum Kunstobjekt* (Bergbau- und Industriemuseum Ostbayern, Bd. 8), Amberg-Wehr 1986.

**Sellner 1988**

Sellner, Christiane (Hrsg.): *Der gläserne Wald. Glaskultur im Bayerischen und Oberpfälzer Wald. Ein Führer zu historischen Stätten, Glashütten und Museen in Ostbayern*, München 1988.

**Sellner 1992**

Sellner, Christiane: *Gläserner Jugendstil aus Bayern. Die Poschinger- und Steigerwaldhütten 1890–1914. Mit den Inventurzeichnungen aus Regenhütte und Schliersee*, Grafenau 1992.

**Sellner 2000**

Sellner, Christiane: *Die Entwicklung der Glashütten im bayerischen Grenzland zu Böhmen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*,

in: *Pressglas-Korrespondenz*, 2000, Nr. 3, S. 52–53.

[Auszug aus Sellner, Christiane: *Die Entwicklung der Glashütten im bayerischen Grenzland zu Böhmen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, in: *Das böhmische Glas: 1700–1950*, Bd. 7: *Karten und Register*, hrsg. von Georg Höttl und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995, S. 38–51.]

**Sellner 2004**

Sellner, Christiane: *Fachschulidee, Gründung und erste Jahre*,

in: *Glasfachschule Zwiesel. 1904–2004*, hrsg. von der Gesellschaft von Freunden der Glasfachschule Zwiesel, Passau 2004, S. 18–33.

**Sembach 1981**

Sembach, Klaus-Jürgen: 1930,

in: *Die nützlichen Künste*, hrsg. von Tilmann Budensieg und Henning Rogge, Berlin 1981, S. 324–327.

**Semper 1860**

Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erster Band. Textile Kunst*, Frankfurt a. M. 1860.

**Semper 1863**

Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Zweiter Band. Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik*, München 1863.

**Semper 1884**

Semper, Gottfried: *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre*,  
in: Ders.: *Kleine Schriften*, hrsg. von Manfred und Hans Semper, Berlin/Stuttgart 1884, S. 259–291.

**Seyfert 1971**

Seyfert, Ingeborg: *Die Poschinger von Frauenau als Glashüttenherrschaft im Bayerischen Wald*,  
in: *Schulanzeiger für Niederbayern*, Landshut 1971, S. 3–27.

**Seyfert 1982**

Seyfert, Ingeborg: *Zur Glasgeschichte im Landkreis Regen bis zum Jahr 1945*,  
in: *Der Landkreis Regen. Heimat im Bayerischen Wald*, Grafenau 1982, S. 190–219.

**Seyfert 1988 A**

Seyfert, Ingeborg: *Die Glasgeschichte der Gemeinde Lindberg. Eine Einladung zu einer besinnlichen Wanderung*, Lindberg 1988.

**Seyfert 1988 B**

Seyfert, Ingeborg: *Die Glasgeschichte des Bayerischen Waldes unter besonderer Berücksichtigung von Glashütt-St. Englmar*, Lindberg 1988.

**Seyfert 1988 D**

Seyfert, Ingeborg: *Blütezeit. Ein Streifzug durch das 19. Jahrhundert*,  
in: *Der gläserne Wald. Glaskultur im Bayerischen und Oberpfälzer Wald. Ein Führer zu historischen Stätten, Glashütten und Museen in Ostbayern*, hrsg. von Christiane Sellner, München 1988, S. 44–51.

**Seyfert 1992 A**

Seyfert, Ingeborg: *Daten zur Glasgeschichte der Poschinger. Eine Einladung zu einer besinnlichen Wanderung*, 3. erw. Auflage, Lindberg 1992.  
[Annähernd identisch mit Seyfert 1988 A.]

**Seyfert 1992 B**

Seyfert, Ingeborg: *Franz Paul Zach (1820–1881). Ein Glasschneider aus Prag im Dienste der Steigerwald*, mit einer englischen Zusammenfassung von Walter Spiegl,

in: *Journal of glass studies*, Jg. 34, 1992, S. 79–88.

**Spiegl o. J. [Farbglas]**

Spiegl, Walter: *Farbige und überfangene Gläser der Biedermeierzeit*, Version ohne Jahresangabe,  
in: *Altes Glas – Forschung und Wissenschaft*,  
[http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/03.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/03.htm),  
aufgerufen am 16.10.2014.

**Spiegl o. J. [Lithyalinglas]**

Spiegl, Walter: *Lithyalin- und Edelsteingläser*, Version ohne Jahresangabe,  
in: *Altes Glas – Forschung und Wissenschaft*,  
[http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/03.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/03.htm),  
aufgerufen am 16.10.2014.

**Spiegl 1988**

Spiegl, Walter: *Böhmische Einflüsse*,  
in: *Der gläserne Wald. Glaskultur im Bayerischen und Oberpfälzer Wald. Ein Führer zu historischen Stätten, Glashütten und Museen in Ostbayern*, hrsg. von Christiane Sellner, München 1988, S. 26–35.

**Spiegl 1989**

Spiegl, Walter: *Glas (Battenberg-Antiquitäten-Kataloge)*, 3. überarb. Auflage, München 1989.

**Spiegl 2002 A**

Spiegl, Walter: *Die Herkunft der Zwischengoldgläser und Verbindungen zu Johann Joseph Mildner*, Version 8. Jan. 2002,  
in: *Altes Glas – Forschung und Wissenschaft*,  
[http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/02.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/02.htm),  
aufgerufen am 16.10.2014.

**Spiegl 2002 B**

Spiegl, Walter: *Johann Kunckel und die Erfindung des Goldrubins*, Version Aug. 2002, in: *Altes Glas – Forschung und Wissenschaft*,  
in: *Altes Glas – Forschung und Wissenschaft*,  
[http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/03.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/03.htm),  
aufgerufen am 16.10.2014.  
[Veränderte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes  
in: *Weltkunst*, Jg. 58, 1988, Nr. 19, S. 2819–2821.]

**Spiegl 2003**

Spiegl, Walter: *Böhmischer Glasschliff in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter englisch-irischem Einfluss*,  
in: *Glas ohne Grenzen, Sklo bez hranic*, hrsg. vom Verein der Freunde des Glasmuseums Frauenau (Schriftenreihe des Glasmuseums Frauenau, Bd. 1), Grafenau 2003, S. 177–202.

[Ebenfalls abgedruckt in: Pressglas-Korrespondenz, 2002, Nr. 1, S. 1–19 und in: Altes Glas – Forschung und Wissenschaft, [http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/02.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/02.htm), aufgerufen am 16.10.2014.]

#### **Spiegl 2004**

Spiegl, Walter: *Graveurhandschriften. I. Böhm oder Biemann? Gegenüberstellung und Vergleich von Gläsern mit Jagd- und Pferdegravuren*, Version Jan. 2004,

in: Altes Glas – Forschung und Wissenschaft, [http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/schnitt.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/schnitt.htm), aufgerufen am 16.10.2014.

#### **Spiegl 2005 A**

Spiegl, Walter: *Der Glasschliff*, Version Aug. 2005, in: Altes Glas – Forschung und Wissenschaft, [http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/02.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/02.htm), aufgerufen am 16.10.2014.

[Erweiterte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes in: Antiquitätenzeitung, 2004, Nr. 23, S. 54.]

#### **Spiegl 2005 B**

Spiegl, Walter: *Die Glasgravur*, Version Aug. 2005, in: Altes Glas – Forschung und Wissenschaft, [http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/02.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/02.htm), aufgerufen am 16.10.2014.

[Erweiterte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes in: Antiquitätenzeitung, 2005, Nr. 1, S. 30.]

#### **Spiegl 2005 C**

Spiegl, Walter: *Farbenglas und Überfang*, Version Aug. 2005, in: Altes Glas – Forschung und Wissenschaft, [http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/02.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/02.htm), aufgerufen am 16.10.2014.

[Erweiterte Fassung des Aufsatzes *Tangofarben* in: Antiquitätenzeitung, 2005, Nr. 13, S. 38 und des Aufsatzes *Bunte Kappe* in: ebd., Nr. 15, S. 35.]

#### **Spiegl 2005 D**

Spiegl, Walter: *Maschinell gepresste und druckgeblasene Gläser einschließlich Pressgläser mit eingelasteten Pasten*, Version Aug. 2005,

in: Altes Glas – Forschung und Wissenschaft, [http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/02.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/02.htm), aufgerufen am 16.10.2014.

[Erweiterte Fassung des Aufsatzes *Pressglas* in: Antiquitätenzeitung, 2005, Nr. 6, S. 46 und des Aufsatzes *Pastengläser* in: ebd., Nr. 8, S. 46.]

#### **Spiegl 2009**

Spiegl, Walter: *Glas – 17. Jahrhundert bis 1940. Übersichtskatalog mit aktuellen Marktpreisen*, 4. Auflage, Regenstauf 2009.

#### **Spiegl 2011**

Spiegl, Walter: *Kothgasser & Co. Meinungen und Analysen zum komplexen Thema der „Kothgassergläser“*, Version 2011, in: Altes Glas – Forschung und Wissenschaft, [http://www.glas-forschung.info/03\\_glas/04.htm](http://www.glas-forschung.info/03_glas/04.htm), aufgerufen am 16.10.2014.

[Unter Verwendung von Textteilen aus Spiegl, Walter: *Kothgasser, Mohn und die Wiener Porzellanmanufaktur*, in: *Weltkunst*, Jg. 53, 1983, Nr. 6, S. 703–713, Nr. 7, S. 871–881 und Nr. 9, S. 1241–1247.]

#### **Spindler 1930**

Spindler, Max (Hrsg.): *Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Eduard Schenk 1823–1841*, München 1930.

#### **Springer 1941**

Springer Ludwig: *Die Glasindustrie der Bayerischen Ostmark*, mit einem Beitrag von Bruno Mauder (Deutsche Wirtschaft in Einzeldarstellungen), Frankfurt a. M. 1941.

#### **Steckbauer 1986**

Steckbauer, Erwin: *Glas der Heimat*, Grafenau 1986.

#### **Steckbauer 2009**

Steckbauer, Erwin: *Er prägte die Entwicklung Rabensteins. Zum 140. Todestag des Glashüttenherrn Wilhelm Steigerwald*,

in: *Bayerwald-Bote* vom 3. September 2009, Nr. 203, S. 28.

#### **Steigerwald 1879**

Steigerwald, Wilhelm: *Bericht für den „Polytechnischen Verein in München“ über „die Luxusglaswaren-Industrie“ auf der Weltausstellung zu Paris 1878*,

in: *Bayerisches Industrie- und Gewerbeblatt*, Jg. 11, 1879, Nr. 2, S. 99–107.

#### **Stephani 1840**

Stephani, Heinrich: *Verzeichniß aller Gegenstände, welche zu der für das Jahr 1840 in Nürnberg Allerhöchst angeordneten allgemeinen Industrie-Ausstellung für das Königreich Bayern eingeliefert wurden*, Nürnberg 1840.

#### **Stoffers 1910**

Stoffers, Gottfried (Hrsg.): *Deutschland in Brüssel 1910. Die deutsche Abteilung der Weltausstellung*, Köln 1910.

**Ströhl 1897**

Ströhl, Hugo Gerard: *Deutsche Wappenrolle. Enthaltend alle Wappen, Standarten, Flaggen, Landesfarben und Kokarden des Deutschen Reiches, seiner Bundesstaaten und regierenden Dynastien. Nach offiziellen Angaben gezeichnet und erläutert*, Stuttgart 1897.

**Struß 1998**

Struß, Dieter: Trinkgläser vom ausgehenden Mittelalter bis zur frühen Moderne. Mit aktuellen Marktpreisen (Battenberg-Antiquitäten-Katalog), Augsburg 1998.

**Tauber 2000**

Tauber, Christine: *Jacob Burckhardts „Cicerone“. Eine Aufgabe zum Genießen* (Reihe der Villa Vignoni, Bd. 13), Tübingen 2000.

**Taut 1981 [1914]**

Taut, Bruno: *Glashaus – Werkbund-Ausstellung Köln 1914*,  
in: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *Frühe Kölner Kunstausstellungen. Sonderbund 1912. Werkbund 1914. Pressa USSR 1928. Kommentarband zu den Nachdrucken der Ausstellungskataloge*, mit Beiträgen von Wolfram Hagspiel und Dirk Teuber, Köln 1981, S. 287–294.  
[Reprint.]

**Tegethoff 2002**

Tegethoff, Wolf: *Gottfried Sempers Begriff der Kunstindustrie*,  
in: *Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und vom Bayerischen Kunstgewerbeverein, konzipiert und bearbeitet von Christoph Hölz (Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins, Heft 32), München/Berlin 2002, S. 130–136.

**Theuerkauff-Liederwald 1968/1969**

Theuerkauff-Liederwald, Anna-Elisabeth: *Der Römer. Studien zu einer Glasform, Teil I*,  
in: *Journal of glass studies*, Jg. 10, 1968, S. 114–155;  
*Teil II*, in: *Journal of glass studies*, Jg. 11, 1969, S. 43–69.

**Theuerkauff-Liederwald 1994**

Theuerkauff-Liederwald, Anna-Elisabeth: *Gläserne Tischbrunnen*,  
in: *Festschrift für Brigitte Klesse*, hrsg. von den Förderern des Museums für Angewandte Kunst, Redaktion: Ingrid Guntermann, Berlin 1994, S. 183–189.

**Tiedt 1906 A**

Tiedt, Ernst: *Die Bayerische Jubiläums-Landes-Ausstellung in Nürnberg. (Fortsetzung.)*,  
in: *Sprechsaal*, Jg. 39, 1906, Nr. 33, S. 1242;  
(*Fortsetzung.*), in: Nr. 34, S. 1256.

**Tiedt 1906 B**

Tiedt, Ernst: *Die Glasindustrie auf der deutschböhmischen Ausstellung in Reichenberg*,  
in: *Sprechsaal*, Jg. 39, 1906, Nr. 41, S. 1361–1362;  
(*Fortsetzung.*), in: Nr. 42, S. 1375–1377;  
(*Fortsetzung und Schluß.*), in: Nr. 44, S. 1401–1403.

**Ulmer 2007**

Ulmer, Renate: *Die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ Darmstadt 1901*,  
in: *100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907/2007*, hrsg. von Winfried Nerdinger in Zusammenarbeit mit Werner Durth, Mitarbeit Mirjana Grdanjski und Markus Eisen, Kat. Ausst. Architekturmuseum der Technischen Universität München, München/London/New York 2007, S. 22–23.

**Viebahn und Schubarth 1856**

Viebahn, Georg Wilhelm von und Schubarth (Hrsg.): *Amtlicher Bericht über die Allgemeine Ausstellung von Erzeugnissen der Landwirthschaft, des Gewerbefleißes und der Schönen Kunst im Jahre 1855*, Berlin 1856.

**Vogel 1925 A**

Vogel, Hans: *Das Jahrhundert des Glases*,  
in: *Die Schaulade*, Jg. 1, 1925, Nr. 7, S. 336–342.

**Vogel 1925 B**

Vogel, Hans: *Gute Gebrauchsgläser*,  
in: *Die Schaulade*, Jg. 1, 1925, Nr. 9, S. 537–541.

**Vopelius 1895**

Vopelius, Eduard: *Entwicklungsgeschichte der Glasindustrie Bayerns bis 1806* (Münchner Volkswirtschaftliche Studien, Bd. 11), Stuttgart 1895.

**Wagner 1867**

Wagner, Rudolf: *Die bayerische Industrie auf der internationalen Ausstellung in Paris im Jahre 1867. Besonderer Abdruck aus dem Kunst und Gewerbeblatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern, August- und Septemberheft 1867*, München 1867.



**Wagner-Conzelmann 2007**

Wagner-Conzelmann, Sandra: *Die Ausstellung „Die Form“ 1924 – ein Feldzug gegen das Ornament?*, in: *100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907/2007*, hrsg. von Winfried Nerdinger in Zusammenarbeit mit Werner Durth, Mitarbeit Mirjana Grdanjski und Markus Eisen, Kat. Ausst. Architekturmuseum der Technischen Universität München, München/London/New York 2007, S. 140–141.

**Waissenberger 1982**

Waissenberger, Robert: *Ver Sacrum und die Abneigung gegen den Provinzialismus*, in: *Ver Sacrum. Die Zeitschrift der Wiener Secession. 1898–1903*, Zusammenstellung: Robert Waissenberger, Hans Bisanz, Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, Wien 1982, S. 7–16.

**Walcher von Moltheim-Wien 1911**

Walcher von Moltheim-Wien, Alfred: *Nordböhmische Überfanggläser der Biedermeierzeit*, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, Jg. 14, 1911, Nr. 1, S. 1–35.

**Waring 1863**

Waring, John Burley: *Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition, 1862*, 3 Bde., London 1863.

**Warthorst 1995**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Das Trinkglas des Jugendstils zwischen Tradition und Moderne*, in: *Böhmisches Glas – Phänomen der mitteleuropäischen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Jan Mergl, Tittling 1995, S. 105–107.

**Warthorst 2001 A**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Gebrauchsglas 1898–1924, Bd. 1: Die Entwerfer*, Freiburg 2001.  
[Rezension zu Warthorst 2001 A von Walter Spiegl, in: *Weltkunst*, Jg. 73, 2003, Nr. 6, S. 894.]

**Warthorst 2001 B**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Gebrauchsglas um 1900. Die bekannten Entwerfer von Peter Behrens bis Rudolf Wille*, in: *Weltkunst*, Jg. 71, 2001, Nr. 11, S. 1733–1735.

**Warthorst 2004**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Zuschreibung*, in: *Trödler und Sammler Journal*, 2004, Nr. 4, S. 38–39.

**Warthorst 2005 A**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Sektgläser*, in: *Trödler und Sammler Journal*, 2005, Nr. 1, S. 24–29.

**Warthorst 2005 B**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Falsche Zuschreibung*, in: *Trödler und Sammler Journal*, 2005, Nr. 1, S. 58–59.

**Warthorst 2005 C**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Zuschreibung*, in: *Trödler und Sammler Journal*, 2005, Nr. 5, S. 44–45.

**Warthorst 2005 D**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Schwerpunkt*, in: *Trödler und Sammler Journal*, 2005, Nr. 8, S. 24–25.

**Warthorst 2005 E**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Pistache*, in: *Trödler und Sammler Journal*, 2005, Nr. 12, S. 34–35.

**Warthorst 2006**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Goldrubin*, in: *Sammler Journal*, 2006, Nr. 8, S. 34–35.

**Warthorst 2008 A**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Zweiteiler*, in: *Sammler Journal*, 2008, Nr. 2, S. 78–80.

**Warthorst 2008 C**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Heilbronner auf Fuß*, in: *Sammler Journal*, 2008, Nr. 11, S. 58–60.

**Warthorst 2008 D**

Warthorst, Karl-Wilhelm: *Glas auf Papier*, in: *Sammler Journal*, 2008, Nr. 12, S. 98–107.

**Wenzel 1929**

Wenzel, Georg: *Deutscher Wirtschaftsführer. Lebensgänge deutscher Wirtschaftspersönlichkeiten*, Hamburg u. a. 1929.

**Wersin 1941**

Wersin, Wolfgang von: *Bruno Mauder. Glaserzeugung und Glasveredelung* (Werkstattbericht 11, hrsg. vom Kunst-Dienst), Berlin 1941.

**Wesenberg 1977**

Wesenberg, Angelika: *Künstlerische Glasgestaltung des Historismus*,

in: *Glas. Historismus und die Historismen um 1900*, hrsg. von Angelika Wesenberg, Kat. Ausst. Kunstgewerbemuseum Schloß Köpenick, Berlin 1977, S. 15–28.

**Wichmann 1993**

Wichmann, Hans: *Design contra Art Déco. 1927–1932. Jahrfünft der Wende, mit einem Beitrag von Ernst H. Berninger*, München 1993.

**Winkler 1988**

Winkler, Ulrich: *Waldglashütten. Glashüttengüter im Bayerischen Wald*,

in: *Der gläserne Wald. Glaskultur im Bayerischen und Oberpfälzer Wald. Ein Führer zu historischen Stätten, Glashütten und Museen in Ostbayern*, hrsg. von Christiane Sellner, Christiane München 1988, S. 12–25.

**Winters 2006**

Winters, Laurie: *Die Wiederentdeckung des Biedermeier*,

in: *Biedermeier – Die Erfindung der Einfachheit*, hrsg. von Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder und Laurie Winters, Kat. Ausst. Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Albertina, Wien und Deutsches Historisches Museum, Berlin, Ostfildern 2006, S. 31–41.

**Wolf 1915**

Wolf, Georg Jacob: *Zu den Gläsern von Bruno Mauder*,

in: *Dekorative Kunst*, Jg. 18, 1914/1915, S. 189–195.

**Wolf 1918**

Wolf, Georg Jacob: *Kunstgewerbe*,

in: *Jahrbuch der Münchner Kunst*, Jg. 1, 1918, S. XXXIX–XLIII.

**Wolf 1919**

W[olf, Georg Jacob]: *Schöne Gläser*,

in: *Dekorative Kunst*, Jg. 22, 1918/1919, S. 117–120.

[Abbildungen zum Text bis S. 122; Autorennamen ermittelt durch die Bayerische Staatsbibliothek München.]

**Wudy 2004**

Wudy, Alois: *Zeittafel zu Gründung und zum Werdgang der Glasfachschule Zwiesel*,

in: *Glasfachschule Zwiesel. 1904–2004*, hrsg. von der Gesellschaft von Freunden der Glasfachschule Zwiesel, Passau 2004, S. 174–179.

**Zahn 1868**

Zahn, Albert von: *Bericht über die Resultate des Kunstunterrichts in Bezug auf den Fortschritt der Kunstgewerbe nach den Ergebnissen der Pariser Weltausstellung von 1867*, Leipzig 1868.

**Zeh 1925**

Zeh, Ernst: *Die Form ohne Ornament*,

in: *Die Schaulade*, Jg. 1, 1925, Nr. 1, S. 7–21.

**Želasko 2005**

Želasko, Stefania: *Gräflin Schaffgotsch'sche Josephinenhütte. Kunstglasfabrik in Schreiberhau und Franz Pohl 1842–1900. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Hirschberger Tales*, hrsg. von Georg Höttl und Peter Höttl, Glasmuseum Passau, Tittling 2005.

**Želasko 2009**

Želasko, Stefania: *Josephinenhütte. Jugendstil, Art Déco, Moderne. 1900–1950*, Tittling 2009.

**Želasko 2012**

Želasko, Stefania: *Fritz Heckert. Kunstglas Industrie. 1866–1923*, hrsg. von Georg Höttl und Peter Höttl, Glasmuseum Passau, Passau 2012.

[Rezension zu Želasko 2012 von Stephan Buse: *Es ist nicht alles Josephinenhütte oder Heckert*, in: *Pressglas-Korrespondenz*, 2012, Nr. 3, S. 1–11; mit Abbildungen ergänzter Abdruck der Rezension in: *Glasfreund*, 2012, Nr. 44, S. 32–35.]

**Ziesemer 1992**

Ziesemer, John: *Gottfried Semper und die Neorenaissance im Kunstgewerbe*,

in: *Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert* (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, Bd. 5), hrsg. im Auftrag des Zweckverbands Weserrenaissance-Museum Schloß Brake von Georg Ulrich Großmann und Petra Krutisch, Redaktion: Petra Krutisch und Anke Hufschmidt, Kat. Ausst. Weserrenaissance-Museum, Schloß Brake bei Lemgo, München/Berlin 1992, Teil 2: Aufsätze, S. 51–60.

**Zimmermann-Degen 1985**

Zimmermann-Degen, Margret: *Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstilkünstlers*, Königstein 1985.

[Rezension von Zimmermann-Degen 1981 von Vera J. Behal, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jg. 51, 1988, S. 589–592.]

**Zöllner 1879**

Zöllner, Johann: *Historische Notizen aus dem Bezirke Regen*, Regen 1879.

**Zschimmer 1930 A**

Zschimmer, E.: *Der Goldrubin. Vortrag in der Wissenschaftlichen Vereinigung Deutscher Silikathüttenleute, Techn. Hochschule Karlsruhe*,  
in: Sprechsaal, Jg. 63, 1930, Nr. 34, S. 642–644

**Zschimmer 1930 B**

Zschimmer, E.: *Das Wesen der Rubinbildung. Vortrag in der Wissenschaftlichen Vereinigung Deutscher Silikathüttenleute, Techn. Hochschule, Karlsruhe*,  
in: Sprechsaal, Jg. 63, 1930, Nr. 44, S. 832–835.

## 12.3. Kataloge

### 12.3.1. Ausstellungskataloge

#### Kat. Ausst. Bamberg 2002

*Von Athen nach Bamberg. König Otto von Griechenland*, hrsg. von Werner Helmberger,

Kat. Ausst. Neue Residenz Bamberg, München 2002.

#### Kat. Ausst. Berlin 1977

*Glas. Historismus und die Historismen um 1900*, hrsg. von Angelika Wesenberg,

Kat. Ausst. Kunstgewerbemuseum Schloß Köpenick, Berlin 1977.

#### Kat. Ausst. Berlin 2008

*Gründerzeit. 1848–1871. Industrie & Lebensträume zwischen Vormärz und Kaiserreich*, hrsg. von Ulrike Laufer und Hans Ottomeyer,

Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2008.

#### Kat. Ausst. Darmstadt 1965

*Kunsthandwerk um 1900. Jugendstil, art nouveau, modern style, nieuwe kunst*, bearb. von Gerhard Bott, unter Mithilfe von Ingrid Dennerlein, Kristin Klostermann, Klaus Merten und Peter Tangeberg, Kat. Ausst. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1965.

#### Kat. Ausst. Darmstadt 1976

*Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976, Bd. 1: Ein Dokument Deutscher Kunst, Bd. 2: Kunst und Dekoration 1851–1914, Bd. 3: Akademie – Sezession – Avantgarde um 1900, Bd. 4: Die Künstler der Mathildenhöhe, Bd. 5: Die Stadt der Künstlerkolonie. Darmstadt 1900–1914, Bd. 6: Ergebnisband*,

Kat. Ausst. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1976.

#### Kat. Ausst. Darmstadt u. a. 2014

*Hans Christiansen. Die Retrospektive*, hrsg. von Ralf Beil, Dorothee Bieske, Michael Fuhr und Philipp Gutbrod,

Kat. Ausst. Mathildenhöhe Darmstadt, Museumsberg Flensburg, Bröhan-Museum, Berlin, Villa Stuck, München, Ostfildern 2014.

[Erscheinungsdatum des Katalogs lag erst nach der Drucklegung der Arbeit, zurückgegriffen wurde auf eine im Pressebereich zur Verfügung gestellte 1. Satzfarbe, vgl. <http://www.mathildenhoehe.eu/presse/show/hans-christiansen>, aufgerufen am 23.10.2014.]

#### Kat. Ausst. Gorizia/Bozen 2008

*Josef Maria Auchentaller (1865–1949). Un secessionista ai confini dell'Impero/Ein Künstler der Wiener Secession*, hrsg. von Roberto Festi, wissenschaftlicher Beirat: Roberto Festi, Markus Neuwirth, Raffaella Sgubin, Silvia Spada Pintarelli,

Kat. Ausst. Palazzo Attems-Petzenstein, Gorizia und Stadtgalerie, Bozen, Civezzano 2008.

#### Kat. Ausst. Hamburg 1977

*Hohe Kunst zwischen Biedermeier und Jugendstil: Historismus in Hamburg und Norddeutschland*, hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Zusammenstellung und Red.: Hermann Jedding,

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1977.

#### Kat. Ausst. Kassel 1997

*Wege in die Moderne: Jugendstil in München, 1896 bis 1914*, hrsg. von Hans Ottomeyer,

Kat. Ausst. Staatliche Museen Kassel, München/Berlin 1997.

#### Kat. Ausst. Köln 1981

*Christopher Dresser. Ein viktorianischer Designer. 1834–1904*, Katalogbearbeitung und Übersetzungen aus dem Englischen: Rüdiger Joppien, mit Beiträgen von Michael Collins, Stuart Durant und Sir Nikolaus Pevsner,

Kat. Ausst. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Overstolzenhaus, Köln 1981.

#### Kat. Ausst. Krefeld/Hagen 1997

*Das Schöne und der Alltag. Die Anfänge modernen Designs 1900–1914*, hrsg. von Michael Fehr, Sabine Röder und Gerhard Storck,

Kat. Ausst. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld (unter dem Titel *Moderne Formgebung 1900–1914*) und Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen (unter dem Titel *Ein virtuelles Museum 1909–1919*), Köln 1997.

#### Kat. Ausst. Lemgo 1992

*Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert* (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, Bd. 5), hrsg. im Auftrag des Zweckverbands Weserrenaissance-Museum Schloß Brake von Georg Ulrich Großmann und Petra Krutisch, Redaktion: Petra Krutisch und Anke Hufschmidt,

Kat. Ausst. Weserrenaissance-Museum, Schloß Brake bei Lemgo, München/Berlin 1992.

**Kat. Ausst. London 1996**

*William Morris 1834–1896*, hrsg. von Linda Parry,  
Kat. Ausst. Victoria and Albert Museum, London,  
London 1996.

**Kat. Ausst. Milwaukee/Wien/Berlin 2006**

*Biedermeier – Die Erfindung der Einfachheit*, hrsg.  
von Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder und  
Laurie Winters,

Kat. Ausst. Milwaukee Art Museum, Milwaukee,  
Albertina, Wien und Deutsches Historisches Mu-  
seum, Berlin, Ostfildern 2006.

**Kat. Ausst. München 1969**

*Internationales Jugendstilglas. Vorformen moderner  
Kunst*, Konzeption und wissenschaftliche Bearbei-  
tung: Siegfried Wichmann, Mitarbeiterin: Margret  
Biedermann,

Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München, Mün-  
chen 1969.

**Kat. Ausst. München 1972**

*Jugendstil aus Münchener Privatbesitz*, hrsg. vom  
Stuck-Jugendstil-Verein, Katalogbearb. von Gabrie-  
le Sterner,

Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München, Stuttgart  
1972.

**Kat. Ausst. München 1973**

*Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, Idee, Aus-  
wahl und Texte: Christian Beutler, mit einem Beitrag  
von Günter Metken, Gestaltung des Kataloges:  
Klaus-Jürgen Sembach,

Kat. Ausst. Die Neue Sammlung, Staatliches Mu-  
seum für Angewandte Kunst München, München  
1973.

**Kat. Ausst. München 1976**

*125 Jahre Bayerischer Kunstgewerbeverein*, [Teil  
1:] *Vergangenheit*, hrsg. vom Münchner Stadtmu-  
seum, Mitarbeit: Clementine Schack von Wittenau,  
Helga Schmoll-Hofmann, Johanna Müller-  
Meiningen, Volker Duvigneau und Charlotte Ange-  
letti, [Teil 2:] *Gegenwart*, hrsg. vom Bayerischen  
Kunstgewerbeverein, Mitarbeit: Ger Weber, Rein-  
hard Riemerschmid, Min.-Rat Gessler, Peter Nickl,  
Kat. Ausst. Münchner Stadtmuseum und Bayeri-  
scher Kunstgewerbeverein, München 1976.

**Kat. Ausst. München 1984**

*Jugendstil floral, funktional in Deutschland und  
Österreich und den Einflussgebieten*, hrsg. von  
Siegfried Wichmann,

Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum München,  
Herrsching 1984.

**Kat. Ausst. München 1988**

*Die Prinzregentenzeit*, hrsg. von Norbert Götz und  
Clementine Schack-Simitzis unter Mitarbeit von  
Gabriele Schickel,

Kat. Ausst. Münchner Stadtmuseum, München  
1988.

**Kat. Ausst. München 1991**

*Wolfgang von Wersin 1882-1976. Vom Kunstge-  
werbe zur Industrieform*, hrsg. von Alfred Ziffer,  
Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München, Mün-  
chen 1991.

**Kat. Ausst. München 1992**

*Glas des 16. bis 19. Jahrhunderts. Hohlgläser aus  
dem Besitz des Bayerischen Nationalmuseums*,  
Text von Rainer Rückert,

Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum, Mün-  
chen, München 1992.

**Kat. Ausst. München 1996**

*Glas zum Gebrauch*, hrsg. von Ingolf Bauer,

Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum, Ostfil-  
dern-Ruit 1996.

**Kat. Ausst. München 1999**

*Das Münchner Kindl. Eine Wappenfigur geht eigene  
Wege*, hrsg. von Florian Dering, in Zusammenarbeit  
mit Sandra Uhrig,

Kat. Ausst. Münchner Stadtmuseum, München  
1999.

**Kat. Ausst. München 2004**

*Lenbach. Sonnenbilder und Porträts*, hrsg. von  
Reinhold Baumstark,

Kat. Ausst. Neue Pinakothek und Schack-Galerie,  
München 2004.

**Kat. Ausst. München 2007**

*100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907/2007*, hrsg.  
von Winfried Nerdinger in Zusammenarbeit mit  
Werner Durth, Mitarbeit Mirjana Grdanjski und Mar-  
kus Eisen,

Kat. Ausst. Architekturmuseum der Technischen  
Universität München, in Zusammenarbeit mit: Fach-  
gebiet Geschichte und Theorie der Architektur  
(GTA) der Technischen Universität Darmstadt, Die  
Neue Sammlung – Staatliches Museum für ange-  
wandte Kunst, Design in der Pinakothek der Moder-  
ne, München, Akademie der Künste, Berlin, ifa –  
Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Mün-  
chen/London/New York 2007.

**Kat. Ausst. München 2010**

*Die Jugend der Moderne. Art Nouveau und Jugendstil. Meisterwerke aus Münchner Privatbesitz*, hrsg. von Margot Th. Brandhuber und Michael Buhrs, mit Beiträgen von Margot Th. Brandhuber, Graham Dry, Martin Eidelberg und Alfred Ziffer,

Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München, München 2010.

**Kat. Ausst. Nürnberg 1980**

*Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industrieform*, Konzeption, Durchführung der Ausstellung und Katalog: Peter-Klaus Schuster in Zusammenarbeit mit Tilmann Buddensieg, Bernward Deneke, Hermann Glaser, Norbert Götz, Gerhard Hirschmann, Matthias Mende, Gisela Moeller, Claus Pese, Klaus-Jürgen Sembach, Jutta Tschoeke und Leonie von Wilckens,

Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, München 1980.

**Kat. Ausst. St. Johann 1991**

*Blühender Jugendstil – Österreich*, Bd. I: *Farben, Formen, Dekore*, Bd. II: *Firmen und Marken*, wissenschaftliche Konzeption und Gestaltung der Ausstellung: Waltraud Neuwirth,

Kat. Ausst. Schloß Herberstein, St. Johann, Wien 1991.

**Kat. Ausst. Stuttgart 1925**

*Die Form ohne Ornament. Werkbundaussstellung 1924*, mit einer Einleitung von Wolfgang Pfeleiderer und einem Vorwort von Walter Riezler (Bücher der Form, Bd. 1), Kat. Ausst. Stuttgart, Stuttgart u. a. 1924.

**Kat. Ausst. Wien 1982**

*Ver Sacrum. Die Zeitschrift der Wiener Secession. 1898–1903*, Zusammenstellung: Robert Waissenberger, Hans Bisanz,

Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, Wien 1982.

**12.3.2. Bestandskataloge**

**Kat. Mus. Bayerischer Wald 1994**

*Glas ohne Grenzen. Ein Führer durch die Glassammlungen und Museen zur Glasgeschichte des Bayerischen Waldes, des Böhmerwaldes und des Mühlenviertels*, hrsg. von der Arbeitsgruppe der Glasmuseen und Glassammlungen unter Mitarbeit der Euregio „Bayerischer Wald/Böhmerwald“, Redaktion: Karin Schneck, Duňa Panenková, Deggen-dorf 1994.

**Kat. Mus. Berlin 1872**

*Führer durch die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königl. Zeughause Berlin*, von Julius Lessing, Berlin 1872.

**Kat. Mus. Berlin 1973**

*Historismus. Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen*, Text von Barbara Mundt (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bd. VII), Berlin 1973.

**Kat. Mus. Berlin 1976**

*Kunst der Jahrhundertwende und der zwanziger Jahre. Sammlung Karl H. Bröhan, Berlin. Band II, Teil 1: Kunsthandwerk. 1. Jugendstil, Werkbund, Art Déco. Glas, Holz, Keramik*, bearb. von Karl H. Bröhan, Berlin 1976.

**Kat. Mus. Berlin 1994**

*Glas der Moderne, 1880–1930*, Katalog und Ausstellung: Susanne Netzer, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum, Berlin 1994.

**Kat. Mus. Berlin 2010**

*Glaskunst 1889–1939* (Bestandskataloge des Bröhan-Museums, Bd. VII), hrsg. von Margit Bröhan und Claudia Kanowski, mit Texten von Claudia Kanowski, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk, Sandra König, Sigrid Melchior und Xenia Riemann, Berlin 2010.

**Kat. Mus. Bremen 1988**

*Glaskunst vom Empire bis zum Historismus*, bearb. von Sabine Baumgärtner (Hefte des Focke-Museums, Bd. 77), Focke Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Bremen 1988.

**Kat. Mus. Darmstadt 1982**

*Jugendstil. Kunst um 1900* (Kataloge des Hessischen Landesmuseums, Bd. 12), bearb. von Carl Benno Heller, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1982.

**Kat. Mus. Darmstadt 1990**

*Museum Künstlerkolonie Darmstadt*, hrsg. von Renate Ulmer, Darmstadt 1990.

**Kat. Mus. Darmstadt 1982**

*Jugendstil. Kunst um 1900*, bearb. von Carl Benno Heller, Kat. Ausst. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1982.

**Kat. Mus. Düsseldorf 1973**

*Das Glas des Jugendstils. Katalog der Sammlung Henrich im Kunstmuseum Düsseldorf*, hrsg. von Helga Hilschenz-Mlynek (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 8), 2. Auflage, München 1973.

**Kat. Mus. Frauenau 1980**

*Glasmuseum Frauenau. Ein Führer durch die Sammlungen*, bearb. von Alfons Hannes, Grafenau 1980.

**Kat. Mus. Freiburg 1989**

*Glas – Kunst – Handwerk. 1870–1945, Glassammlung Silzer*, Leihgabe der Deutschen Bank im Augustinermuseum Freiburg im Breisgau, bearb. von Eva Schmitt, mit einem Vorwort von Hans H. Hofstätter (Augustinermuseum Freiburg im Breisgau, Wissenschaftliche Kataloge, Bd. I), Freiburg 1989.

**Kat. Mus. London 1948**

*Glass. A handbook for the study of glass vessels of all periods and countries & a guide to the museum collection*, bearb. von W. B. Honey, Victoria & Albert Museum, London 1948.

**Kat. Mus. Karlsruhe 1987**

*Jugendstil. Glas, Graphik, Keramik, Metall, Möbel, Skulpturen und Textilien von 1880 bis 1915*, bearb. von Irmela Franzke, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 1987.

**Kat. Mus. London 1991**

*Decorative Arts 1850–1950. A Catalogue of the British Museum Collection*, bearb. von Judy Rudoie, London 1991.

**Kat. Mus. Mainz 1990**

*Jugendstil. Bestandskatalog der Gläser sowie der Keramiken, Metallarbeiten, Möbel, Textilien und des Schmucks* (Katalogreihe zu den Abteilungen und Sammlungen, Landesmuseum Mainz, Bd. 2), hrsg. von Berthold Roland, Autor: Wolfgang Venzmer, Mitarbeit: Gabriele Mendelssohn, Mainz 1990.

**Kat. Mus. München 1909**

*Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im Bayerischen Nationalmuseum*, hrsg. von der Kgl. Direktion des Bayerischen Nationalmuseums (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. 11), München 1909.

**Kat. Mus. München 1982**

*Die Glassammlung des Bayerischen Nationalmuseums München*, bearb. von Rainer Rückert (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. XVII), 2 Bände, München 1982.

**Kat. Mus. München 2010**

*Meisterwerke des Jugendstils im Bayerischen Nationalmuseum München. Auswahlkatalog*, hrsg. von Renate Eikermann, Text von Michael Koch, Stuttgart 2010.

[Rezension zu Kat. Mus. München 2010 von Michaela Braesel, in: *Kunstform*, Jg. 12, 2011, Nr. 10, in: <http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2011/10/19125/>, aufgerufen am 16.10.2014.]

**Kat. Mus. Passau 1995 A**

*Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 1: Barock, Rokoko, Klassizismus*, hrsg. von Georg Höttl, Helena Brožková und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995.

**Kat. Mus. Passau 1995 B**

*Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 2: Empire, Biedermeier, Zweites Rokoko*, hrsg. von Georg Höttl und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995.

**Kat. Mus. Passau 1995 C**

*Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 3: Historismus*, hrsg. von Georg Höttl, Jarmila Brožová und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995.

**Kat. Mus. Passau 1995 D**

*Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 4: Jugendstil in Böhmen*, hrsg. von Georg Höttl und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995.

**Kat. Mus. Passau 1995 E**

*Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 5: Jugendstil in Bayern und Schlesien*, hrsg. von Georg Höttl und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995.

**Kat. Mus. Passau 1995 F**

*Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 6: Art deco, Moderne*, hrsg. von Georg Höttl, Alena Adlerová und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995.

**Kat. Mus. Passau 1995 G**

*Das böhmische Glas: 1700–1950, Bd. 7: Karten und Register*, hrsg. von Georg Höltl und dem Passauer Glasmuseum, Tittling 1995.

**Kat. Mus. Passau 2007**

*Glasmuseum Passau. Museumsführer. Europäisches Glas 1650–1950*, Text und Redaktion von Georg Höltl, hrsg. vom Passauer Glasmuseum, Passau 2007.

**12.3.3. Auktionskataloge**

**Kat. Aukt. München 2011**

*Jugendstil – Art Déco – Moderne Kunst, Auktion 99*, Kat. Aukt. Quittenbaum Kunstauktionen, München 2011.

**Kat. Aukt. München 2012**

*Jugendstil – Art Déco – Moderne Kunst, Auktion 105A*, Kat. Aukt. Quittenbaum Kunstauktionen, München 2012.

**Kat. Aukt. München 2013**

*Jugendstil – Art Déco – Moderne Kunst, Auktion 108*, Kat. Aukt. Quittenbaum Kunstauktionen, München 2013.

**Kat. Aukt. Schloss Marienburg/Pattensen 2005**

*Works of Art from the Royal House of Hanover, Vol. I/Kunstwerke des Königlichen Hauses Hannover, Bd. I; Illustrated Handbook & Index/Illustriertes Handbuch und Register, Lots/Lose 2001-4740, Bd. III*, Kat. Aukt. Sotheby's, Schloss Marienburg, Pattensen bei Hannover, London 2005.

**Kat. Aukt. Zürich 2013**

*Jugendstil und Art Deco, Freitag 21. Juni 2013*, Kat. Aukt. Koller Auktionen, Zürich 2013.



## 12.4. Primärquellen

### 12.4.1. Texte aus Tageszeitungen

#### 1838

Annonce von Franz Steigerwald,  
in: Allgemeine Zeitung, Augsburg, Außerordentliche  
Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 13.04.1838,  
Nr. 196 und 197, S. 788.

#### 1839

Bericht über Theresienthaler Niederlage,  
in: Regensburger Zeitung vom 09.01.1839, Nr. 8,  
o. S.

Annonce von Franz Steigerwald,  
in: Münchener Politische Zeitung vom 19.02.1839,  
Nr. 43, Beilage Nr. 23, S. 262.

Annonce von Franz Steigerwald,  
in: Bayerische National-Zeitung vom 20.12.1839,  
Nr. 202, S. 832.

#### 1840

Annonce von Franz Steigerwald,  
in: Bayerische National-Zeitung vom 13.03.1840,  
Nr. 42, S. 176.

*Bekanntmachung der Einziehung des Theresientha-  
ler Privilegs auf Pressglas,*  
in: Regierungsblatt für das Königreich Bayern vom  
27.06.1840, Nr. 22, S. 424 oder Intelligenzblatt von  
Unterfranken und Aschaffenburg des Königreichs  
Bayern vom 04.07.1840, Nr. 77, S. 408.

Annonce von Franz Steigerwald,  
in: Münchner Tagblatt vom 27.11.1840, Nr. 329,  
S. 1414.  
[Identische Annonce abgedruckt in den Ausgaben  
vom 28.11.1840, Nr. 330, S. 1418 und vom  
29.11.1840, Nr. 331, S. 1426.]

#### 1841

*Verzeichniß der Industrie-Produkte und Muster,  
welche bei Gelegenheit der dießjährigen Industrie-  
Ausstellung zu Nürnberg der polytechnischen Schu-  
le daselbst zum Geschenk gemacht worden sind,*  
in: Intelligenz-Blatt der Königlichen Regierung von  
Schwaben und Neuburg vom 02.01.1841, Nr. 1,  
S. 31–52.

Annonce von Franz Steigerwald,  
in: Münchener Politische Zeitung vom 8.12.1841,  
Nr. 293, S. 1566.

#### 1843

Meldung zu Theresienthal,  
in: Der Bayerische Volksfreund vom 19.02.1843,  
Nr. 29, S. 118.

Bericht über Kissingen,  
in: Münchener Politische Zeitung vom 24.02.1843,  
Nr. 47, S. 266.

*Die Krystallglas-Fabrik Theresienthal, ein Beitrag zu  
den neuen Actien-Unternehmungen,*  
in: Münchener Politische Zeitung vom 30.05.1843,  
Nr. 128, S. 698–699.

*Hiesiges,*  
in: Münchner Tagblatt vom 25.11.1843, Nr. 326,  
S. 1541.

#### 1844

*Proklama. Universal-Concurs der Aktiengesellschaft  
Theresienthal betr.,*  
in: Allgemeiner Anzeiger für das Königreich Bayern  
vom 11.09.1844, Nr. 73, S. 585.

*Vermischte Nachrichten,*  
in: Regensburger Zeitung vom 21.09.1844, Nr. 261,  
S. 1044.

#### 1853

[Lecke, Robert]: *Steigerwald's Magazin in Mün-  
chen.,*  
in: Illustrierte Zeitung vom 13.08.1853, Nr. 528,  
S. 103–104.  
[Autoname durch Archivalien im SML ermittelt.]

#### 1854

Stellungnahme von Franz Steigerwald,  
in: Neue Münchener Zeitung vom 06.10.1854,  
Nr. 238, S. 2593.

### 12.4.2. Archivalien

#### Archiv Theresienthal Gangkofen, Glasmuseum Theresienthal / ATG

ATG;

Protokoll über den Vertragsabschluss zur Etablierung einer Cristal-Glasfabrik zu Zwiesel vom 11.12.1835.

ATG;

Abschrift des Privilegiums auf Fabrikation geprägter und gepresster Krystall-Waaren für Franz Steigerwald vom 25.06.1836, Copia, Nr. 15199, undatiert.

ATG;

Abschrift eines Briefs des Innenministeriums vom 19.09.1836, undatiert.

ATG;

Privilegiumsurkunde für Wilhelm Steigerwald auf die Fertigung von massivem Rubinglas vom 01.08.1840.

ATG;

Erwiderung der Gebrüder Franz und Wilhelm Steigerwald auf den vom Ausschusse der Aktionäre der K. B. privilegierten Crystallglasfabrik zu Theresienthal unterm 15. Dezember 1843 im Drucke veröffentlichten Protokoll-Auszug der General-Versammlung vom 23. November und 2. Dezember 1843, München Februar 1844.

ATG;

Kaufvertrag zwischen Michael von Poschinger sen. und Königlichen Bank in Nürnberg, vertreten durch Herrn Burkart, vom 23.11.1860.

ATG;

Brief von Michael von Poschinger sen. an Kunden Theresienthals vom April 1861.

ATG;

Drei Skizzenbücher, vermutlich von Henriette von Poschinger, undatiert.  
[Vermutlich 1875–1885.]

ATG;

Zwei Musterbücher, vermutlich von Henriette von Poschinger, undatiert.  
[Vermutlich 1875–1890.]

ATG;

Brief von Eduard Rau an Michael von Poschinger jun. vom 07.10.1881.

ATG;

Ehrenurkunde, Nürnberg 1882.

ATG;

Ehrenurkunde, Budapest 1885.

ATG;

Preis-Courant der Rheinischen Glashütten-Actien-Gesellschaft in Ehrenfeld bei Köln am Rhein, Abtheilung für Kunsterzeugnisse, Februar 1886.

ATG;

Versandaufstellungen von 1887 und 1888, Auszug aus dem Theresienthaler Facturenbuch.

ATG;

Preis-Liste der Crystall-Glas-Fabrik v. Ferdinand v. Poschinger, Buchenau 1888.

ATG;

Ehrenurkunde, Nürnberg 1896.

ATG;

Dekor-Musterbuch, undatiert.  
[Vermutlich 1900–1923.]

ATG;

Preisliste Theresienthal 1903.

ATG;

Skizzenbuch, undatiert.  
[Vermutlich um 1907.]

ATG;

Preisliste Theresienthal 1907.

ATG;

Prozessakten zum Erbrechtsstreit, Abschrift des Testaments (in Auszügen) von Egon von Poschinger sen. vom 06.04.1909, undatiert.

ATG;

Musterzeichnungen zur Preisliste von ca. 1915–1918, undatiert.

[Vermutlich 1915–1918.]

ATG;

Musterzeichnungen und Deckblatt für eine vermutlich unpublizierte Preisliste, undatiert.

[Vermutlich 1920–1925.]

ATG;

Handschriftliche Preisliste für Lobmeyr, undatiert.

[Vermutlich 1920–1930.]

ATG;

Durchschläge diverser Briefe von Egon von Poschinger zwischen 1922 und 1944.

[Genauere Angaben werden in den Fußnoten gemacht.]

ATG;

Lieferschein an Fred C. Reimer, undatiert.

[Vermutlich von 1923.]

ATG;

Aufstellung der Gläser für das Deutsche Museum, undatiert.

[Vermutlich 1925–1930.]

ATG;

Prozessakten zum Erbrechtsstreit, Schriftsatz vom 04.06.1926.

ATG;

Prozessakten zum Erbrechtsstreit, Vergleich vom 04.11.1926.

ATG;

Prozessakten zum Erbrechtsstreit, Urkunde für die Erben von Herrn Egon von Poschinger, Notar Justizrat Dr. Franz Pündtner München, vom 03.12.1926.

ATG;

Zweite Ausfertigung des Erbscheins für die Erben von Egon von Poschinger sen. vom 30.06.1923, ausgestellt am 16.12.1926.

ATG;

Auskunft der Deutschen Auskunftei vom 04.06.1928.

ATG;

Durchschlag eines von Egon von Poschinger ausgefüllten Fragebogens für einen Wirtschaftsführer, undatiert.

[Bezieht sich auf Wenzel 1929, deshalb vermutlich 1928–1929.]

ATG;

Brief von Jean Beck an Egon von Poschinger vom 03.04.1929.

ATG;

Brief von Heinrich Wölfl an Egon und Hans von Poschinger vom 21.12.1932.

ATG;

Ehrenurkunde, Paris 1937.

ATG;

Werbe-Flyer für den amerikanischen Markt, undatiert.

[Vermutlich 1950–1955.]

ATG;

Sammlung diverser Abbildungen, undatiert.

**Archiv Theresienthal Hütte / ATH**

ATH;  
Kundenbuch 1911.

ATH;  
Preisliste Theresienthal 2005.

ATH;  
Preisliste Theresienthal ca. 1918–1920.  
[Faltblatt].

ATH;  
Preisliste Theresienthal 2009.

ATH;  
Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.

ATH;  
Preisliste Theresienthal 2010.

ATH;  
Preisliste Theresienthal ca. 1935–1939.  
[Lose Blattsammlung.]

ATH;  
Preisliste Theresienthal ca. 1945–1949.  
[Lose Sammlung von Musterzeichnungen.]

ATH;  
Theresienthal. Fine Crystal, represented in the United States by the F. Schmidt & Company, 101 Bedford Street, Stamford, Conn., undatiert.  
[Vermutlich nach 1949.]

ATH;  
Invitation by the Theresienthaler Krystallglasfabrik. Theresienthal shows its fine crystal at the international trade fair Chicago, 7–20 August 1950, gedruckt in München, 1950.

ATH;  
Vorlagen für Werbeanzeigen, undatiert.  
[Vermutlich um 1960–1980.]

ATH;  
Preisliste Theresienthal 1965.  
[In einem Ordner abgeheftet.]

ATH;  
Verschiedene Prospekte und Flyer, undatiert.  
[Vermutlich von 1982–2001.]

ATH;  
Theresienthal Bavaria 1421. Eine Collection von feinstem Krystallglas aus einer der ältesten Glashütten der Welt, undatiert.  
[Vermutlich von 1997–2000.]

**Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München  
(Abt. I) / BayHStA**

BayHStA, MH 5336;  
Brief von Franz Steigerwald vom 31.01.1847.

BayHStA, MH 5336;  
Glaswaaren Niederlagen. Regierung von Oberbayern an das Innenministerium vom 25.02.1847.

BayHStA, MH 5336;  
Brief von Franz Steigerwald vom 16.03.1847.

BayHStA, MH 6005;  
Brief von Franz Steigerwald an Eduard Schenk vom 05.03.1830.

BayHStA, MH 6005;  
Memoire die Errichtung einer Kristall Glas-Fabrik in Bayern betreffend von Franz Steigerwald an Eduard Schenk vom 15.03.1830.

BayHStA, MH 6005;  
Brief des Innenministeriums vom 19.06.1836.

BayHStA, MH 6005;  
Brief des Innenministeriums vom 19.09.1836.  
[Abgedruckt in: Warthorst 1996 A, S.7, Abb. 1; auch als Abschrift im ATG erhalten.]

BayHStA, MH 6005;  
Innenministerium an König Ludwig I. vom 30.11.1842.

BayHStA, MH 6005;  
Protokoll zum Kgl. Staats-Ministerium des Handels und der öffentlichen Arbeiten vom 06.09.1857.

BayHStA, MH 16070;  
Brief von Ferdinand von Poschinger vom 04.06.1918.  
[Zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 12.]

BayHStA, MH 16070;  
Brief von Ferdinand von Poschinger vom 09.07.1918.  
[Zitiert nach: Warthorst 1996 A, S. 12.]

BayHStA, M Inn 13446;  
Glasfabrikation, Vortrag von Christoph Schmitz, Inspektor der königlichen Porzellanmanufaktur, anlässlich der Industrie-Ausstellung 1834 in München am 11. April 1835.

BayHStA, M Inn 14403;  
Brief von Franz Steigerwald an König Ludwig I. mit Gesuch um Erteilung eines Privilegiums vom 06.06.1836.  
[Transkribiert in: Buse und Geiselberger 2008 A, S. 10.]

BayHStA, M Inn 14403;  
Rezept zur Herstellung von geprägten und gegoßenen Crystall-Waaren von Franz Steigerwald vom 12.06.1836.  
[Transkribiert in: Buse und Geiselberger 2008 A, S. 8–9 und Groppler 1988 A, S. 176–177.]

BayHStA, M Inn 14403;  
Privilegium auf Fabrikation geprägter und gepresseter Krystall-Waaren für Franz Steigerwald vom 25.06.1836.  
[Transkribiert in: Buse und Geiselberger 2008 A, S. 7–8. Abschrift im ATG erhalten.]

BayHStA, M Inn 14403;  
Grundbestimmungen einer Actien-Gesellschaft zum umfassenden Betrieb der k. bayerisch allergnädigst privilegierten Krystall- und Glaswaaren-Fabrik zu Theresienthal bei Zwisel im Unterdonaukreise vom 14.03.1837.  
[Deckblatt abgebildet in: Warthorst 1996 A, S. 9, Abb. 2; Text abgedruckt in: Buse und Geiselberger 2008 A, S. 11–15; auch im ATG erhalten.]

BayHStA, M Inn 14403;  
Anzeige der Gründung einer Actien-Gesellschaft vom 18.04.1837.  
[Transkribiert in: Buse und Geiselberger 2008 A, S. 11.]

BayHStA, M Inn 14403;  
Rechtfertigung Franz Steigerwalds vom 21.03.1840.

BayHStA, M Inn 14403;  
Brief der Regierung von Niederbayern vom 03.04.1840.

BayHStA, M Inn 14403;

Rücksendung der Privilegiumsurkunde, datiert vom 09.01.1841.

BayHStA, M Inn 14573;

Beschreibung der Rubinglasherstellung durch Wilhelm Steigerwald vom 08.06.1840.

[Transkribiert in: Gropplero 1988 A, S. 180–181.]

BayHStA, M Inn 14573;

Brief von August Erich an das Innenministerium vom 07.07.1840.

BayHStA, MK 41977;

Bericht von Richard Berndt über die Besichtigung der Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel vom 14.05.1909.

[Zitiert nach: Schöne-Chotjewitz 1997, S. 47, S. 90: Anm. 175 und S. 96: Anm. 449.]

BayHStA, MK 41978;

Reisetagebuch des Regierungspräsidenten von Niederbayern 1910.

[Zitiert nach: Schöne-Chotjewitz 1997, S. 31 und S. 93: Anm. 308.]

BayHStA, MK 41981;

Brief von Bruno Mauder an das Bayerische Kultusministerium vom 18.05.1921.

BayHStA, MK 41981;

Sitzung im Stadtratsaal in Zwiesel am 09.06.1921.

### **Bayerisches Wirtschaftsarchiv / BWA**

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 1;  
Sachkontenbuch, 1922.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 2;  
Sachkontenbuch, 1923.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 8;  
Sachkontenbuch, 1931.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 13;  
Kontokorrentbuch, 1922–1927.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 24;  
Kontokorrentbuch VI, 1930–1937.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 45;  
Journal (Warenausgang), 1911–1933.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 46;  
Journal (Warenausgang), 1933–1936.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 51;  
Belegschaftsbuch, um 1925.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 78;  
Preisliste Theresienthal 1961.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 79;  
Preisliste Theresienthal 1968.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 80;  
Preisliste Theresienthal 1962.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 81;  
Preisliste Theresienthal 1964.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 82;  
Preisliste Theresienthal 1956.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 86;  
Preisliste Theresienthal ca. 1960.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 87;  
Werbeannoncen, um 1965.

BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 88;  
Aktiengrundbuch, 1839–1842.

**Deutsches Literaturarchiv, Marbach,  
Handschriftenabteilung / DtLAM**

DtLAM, A: Hertz, 22898;  
Brief von Henriette von Poschinger an Wilhelm  
Hertz, undatiert.

DtLAM, A: Hertz, 22923;  
Brief von Henriette von Poschinger an Wilhelm  
Hertz vom 07.04.1869

DtLAM, A: Hertz, 22950;  
Brief von Henriette von Poschinger an Wilhelm  
Hertz, datiert auf den 05.01.  
[Vermutlich zwischen 1869 und 1873.]

DtLAM, A: Hertz, 23066;  
Brief von Henriette von Poschinger an Wilhelm  
Hertz vom 18.11.1873.

**Geheimes Hausarchiv, München  
(Abt. II des BayHStA) / GHA**

GHA, Best. 36, Lit A. 1844/45;  
Kabinettskasse König Ludwig I. 6. Geschenke und  
Trinkgelder, November 1844, S. 14.

GHA, Best. 395;  
Hauptrechnung der kgl. Cabinetskasse 1881. Aus-  
gaben für das laufende Jahr, VI. Verschiedene  
Ausgaben, 2. Geschenke.

GHA, Best. 399;  
Hauptrechnung der kgl. Cabinetskasse 1885.

**Staatliches Centralarchiv Prag / CAP**

CAP, PG Comm 1836–1840, fasc. 25/17;  
Brief von Johann Meyr vom 17.08.1836.  
[Zitiert nach: Gropplero 1988, S. 178–179.]

**Staatsarchiv Landshut / StAL**

StAL, Rep. 168/4, Fasc. 476, Nr. 8301;  
Finanzministerium an die Regierung des Unterdon-  
auskreises vom 18.03.1831.  
[Zitiert nach Gropplero 1988 A, S. 25.]

StAL, Rep. 168/4, Fasc. 476, Nr. 8301;  
Gutachten des Forstamtes vom 29.03.1831.  
[Zitiert nach Gropplero 1988 A, S. 25.]

StAL, Rep. 168/4, Fasc. 476, Nr. 8301;  
Brief von Franz Steigerwald an den König (Ab-  
schrift) vom 06.10.1831.  
[Zitiert nach Gropplero 1988 A, S. 25.]

**Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig / SML**

SML, A/6076/2006;  
Brief von Robert Lecke an die Redaktion der Illus-  
trierten Zeitung vom 24.07.1853.

SML, A/6077/2006;  
Brief von Robert Lecke an die Redaktion der Illus-  
trierten Zeitung vom 30.07.1853.

SML, A/6078/2006;  
Brief von Robert Lecke an die Redaktion der Illus-  
trierten Zeitung vom 23.08.1853.

SML, A/6082/2006;  
Brief von Robert Lecke an die Johann Jakob Weber  
und die Redaktion der Illustrierten Zeitung vom  
02.02.1856.

## 12.5. Quellen im Internet

<http://catalog.quittenbaum.de>

Online-Archiv der Auktionen von Quittenbaum  
Kunstauktionen, München.

<http://chataboutdg.com/gallery/>

Online Glasgalerie „Glass Etch and Pattern Gallery“.

<http://hansopac.slub-dresden.de>

Handschriften, Autographen, Nachlässe in der  
Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Uni-  
versitätsbibliothek Dresden.

<http://matrikel.adbk.de>

Digitale Edition der Matrikelbücher der Akademie  
der Bildenden Künste München 1809–1920.

<http://poschinger.de>

Homepage der Freiherr von Poschinger Glasmanu-  
faktur.

<http://regiowiki.pnp.de/index.php/Hauptseite>

Informationsportal für die Region Niederbayern und  
Altötting.

**<http://roemer-aus-theresienthal.de>**

Website des Sammlers Stephan Buse.

[Genauere Angaben jeweils in den Fußnoten.]

**<http://theresienthal.de>**

Homepage der Kristallglasmanufaktur Theresienthal  
GmbH.

<http://www.arthistoricum.net/kunstform/>

Online-Rezensionsjournal Kunstform.

<http://www.bayerischer-wald.de/Media/Attraktionen/>

Ludwigsthal-die-ehemalige-koenigliche-Glashuette  
Internetauftritt des Tourismusverbandes Ostbayern.

<http://www.design20.eu/>

Design des 20. Jahrhunderts. Expertengeführter  
Handelsplatz für Kunsthandwerk und industrielles  
Design des 20. Jahrhunderts.

<http://www.dhm.de/>

Website des Deutschen Historischen Museums,  
Berlin.

<http://www.ebay.de/>

Online-Auktionshaus Ebay.

<http://www.glaskilian.de/>

Website der Glasgalerie Jan Kilian.

<http://www.glasmarken-lexikon.de/>

Onlinelexikon zu Marken, Manufakturen und Künst-  
lern mit ausführlichem Glossar zu glasspezifischen  
Fachbegriffen.

<http://www.glasmuseum-weisswasser.de/nn.htm>

Homepage des Glasmuseums Weißwasser in der  
Oberlausitz.

<http://www.glaswolf.de/>

Website von Uwe Wolf – Alte Gläser, gewerbsmä-  
ßiger Verkauf von Sammlerglas und Antiquitäten.

<http://www.historische-projekte.de/index.html>

Homepage von Neumann & Kamp Historische Pro-  
jekte GbR.

<http://www.immenhausen.de/glasmuseum/>

Homepage des Glasmuseums Immenhausen.

<http://www.jeanbeck.de/>

Jean-Beck-Archiv, gestaltet von Otto F. Götz.

<http://www.jean-beck.de/home.html>

Online-Katalog zur Ausstellung von 2010 im Glas-  
museum Frauenau, Texte von Xenia Riemann, mit  
Unterstützung der Sammler Sylvia König und Jür-  
gen Wesche.

<http://www.jensdenecke.de/>

Website des Designers Jens Denecke.

**<http://www.kuenheim-stiftung.de/theresienthal/die-idee/>**

Homepage der Eberhard von Kuenheim Stiftung,  
Stiftung der BMW AG, zum Projekt Theresienthal.

<http://www.lwl.org/LWL/Kultur/wim/portal/S/gernheim/ort/>

Internetauftritt der Glashütte Gernheim, LWL-  
Industriemuseum.

<http://www.reichsstadtmuseum-ochsenhof.de/>

Homepage des Reichsstadtmuseums im Ochsen-  
hof, Bad Windsheim.



**<http://www.glas-forschung.info/>**

Homepage Altes Glas. Wissenschaft & Forschung, herausgegeben von Walter Spiegl, mit zahlreichen wissenschaftlichen Aufsätzen.

[Die über die Website verfügbaren und in der vorliegenden Arbeit verwendeten Aufsätze wurden als eigene Positionen in das Literaturverzeichnis aufgenommen.]

<http://www.gottfriedpalatin.at/index.htm>

Website des Designers Gottfried Palatin.

[http://www.haasdesign.de/ch\\_worksall.html](http://www.haasdesign.de/ch_worksall.html)

Website des Designers Christian Haas.

<http://www.replacements.com/>

Website von Replacements, Ltd., US-Handel mit kunstgewerblichen Einzelteilen.

<http://www.steinmarks.co.uk>

Sammlung von Marken auf Bierkrügen, zusammengestellt von Chris Wheeler.

**<http://www.theresienthaler-glasmuseum.de/>**

Homepage des Theresienthaler Glasmuseums im Museumsschlösschen.

<http://www.wladimir-aichelburg.at/>

Wladimir Aichelburg: 150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861-2011. Geschichte des Wiener Künstlerhauses.

<http://www.youtube.com/watch?v=T2lEdzUD2GI>

Werbevideo des Glasmuseums Theresienthal, hochgeladen auf dem Videoportal Youtube von ArberKultur, am 22.03.2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=wAzcWKmgTYE>

Werbevideo „Glasherstellung in Theresienthal (Zwiesel, Bayern)“ mit dem Produktionsablauf der Glashütte, hochgeladen von Max von Schnurbein, am 09.01.2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=-HBNSkrbypU>

Reportage „Made in Germany / Family Business Series – Poschinger Glass Makers“ von Carmen Meyer, hochgeladen auf dem Videoportal Youtube von dem englischsprachigen Fernsehsender DW-TV, am 17.09.2008.

<http://www.zeitenblicke.de/>

Online Journal Geschichtswissenschaft.

<https://www.artedona.com/>

Online-Kooperationspartner Theresienthals.

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>

Kultur und Wissen online; Datenbank angeboten von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz.



### 13. ABBILDUNGSVERZEICHNIS MIT NACHWEISEN

#### Deckblatt

Siehe Abb. 14.

Abb. 14: reproduziert nach: Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930, Deckblatt.

#### Kapitel 1

Abb. 1: reproduziert nach: Grueber und Müller 1851, S. 231.

Abb. 15: reproduziert nach: Preisliste Theresienthal ca. 1915–1918, Deckblatt; zu Verfügung gestellt von Stephan Buse.

Abb. 16: reproduziert nach: Hartmann 1997, S. 83: Nr. 1390.

#### Kapitel 2

Abb. 2: reproduziert nach: Geiselberger 2000 B, S. 36.

Abb. 17: reproduziert nach: Homepage Stephan Buse.

Abb. 18: eigener Scan, ATH; Briefpapier.

Abb. 19: reproduziert nach: Buse 2008, S. 13.

#### Kapitel 3

Abb. 3: reproduziert nach: Buse 2007 A, S. 66.

Abb. 20: reproduziert nach: ATH; Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.

Abb. 21: siehe Abb. 6.

#### Kapitel 4

Abb. 4: Köln-Ehrenfelder Preisliste 1886, fol. 8, reproduziert nach: Schäfke 1979, S. 98

Abb. 22: siehe Abb. 6.

Abb. 5: Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 65, reproduziert nach: Buse 2007 A, S. 68.

Abb. 23: reproduziert nach: ATH; Theresienthal. Fine Crystal, represented in the United States by the F. Schmidt & Company, 101 Bedford Street, Stamford, Conn., nach 1949.

Abb. 6: eigene Aufnahme aus dem ATG mit freundlicher Genehmigung von Randolph Ditz.

Abb. 24: reproduziert nach: ATH; Preisliste Theresienthal 2005.

Abb. 7: reproduziert nach: Schoonbroodt 2007, S. 120: Nr. 36

Abb. 25: reproduziert nach: ATH; Preisliste Theresienthal 2010.

Abb. 8: reproduziert nach: Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 23.

#### Kapitel 5

Abb. 9: reproduziert nach: Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 27.

Abb. 26: reproduziert nach: Charleston 1973, S. 219: Abb. 5.

Abb. 10: Scan aus der Schnitte-Datenbank, ATH.

Abb. 27: reproduziert nach: [Lecke, Robert]: Steigerwald's Magazin in München., in: Illustrierte Zeitung vom 13.08.1853, Nr. 528, S. 103–104, hier S. 104; zur Verfügung gestellt vom Stadtgeschichtlichen Museum, Leipzig.

Abb. 11: Scan aus der Schnitte-Datenbank, ATH.

Abb. 12: Scan aus der Schnitte-Datenbank, ATH.

Abb. 28: reproduziert nach: Haller M. und Pscheidt 2008, S. 31.

Abb. 13: reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 2.

Abb. 29: reproduziert nach: Mauder 1928 B, S. 587.

## KAPITEL 13

Abb. 30: reproduziert nach: Buse 2008, S. 21.

Abb. 31: reproduziert nach: Buse 2008, S. 27.

Abb. 32: reproduziert nach: Buse 2009 A, S. 15.

Abb. 33: reproduziert nach:  
<https://www.artedona.com/Marken/Theresienthal/Theresienthal-Glaeser-Roland.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

Abb. 34: reproduziert nach: Buse 2008, S. 30.

Abb. 35: reproduziert nach: Buse 2008, S. 31.

Abb. 36: reproduziert nach: Buse 2008, S. 31.

Abb. 37: reproduziert nach: Homepage Stephan Buse.

Abb. 38: reproduziert nach: Homepage Stephan Buse.

Abb. 39: reproduziert nach: Homepage Stephan Buse.

Abb. 40: reproduziert nach: Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 147: III.192.

Abb. 41: reproduziert nach: Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. Glas und Gloria, o. S.

Abb. 42: Ausschnitt aus Abb. 28.

Abb. 43: reproduziert nach: Kat. Mus. Passau 2007, S. 17.

Abb. 44: reproduziert nach: Kat. Aukt. Schloss Marienburg/Pattensen 2005, Bd. III, S. 133: Los 2919.

Abb. 45: reproduziert nach: Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 19: III.1.

## Kapitel 6

Abb. 46: reproduziert nach: Buse 2009 A, S. 12.

Abb. 47: Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 11, reproduziert nach: Buse 2009 A, S. 22.

Abb. 48: Preisliste Theresienthal ca. 1874, fol. 36, reproduziert nach: Buse 2009 A, S. 47.

Abb. 49: reproduziert nach: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0004/bsb00045040/images/index.html?id=00045040&fip=yztsxdsydxdsydeayaeayaeayawqsdaseayaxdsydxs&no=49&seite=1>, aufgerufen am 16.10.2014.

Abb. 50: Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 15, siehe Abb. 49.

Abb. 51: Preisliste Theresienthal ca. 1873, fol. 6, reproduziert nach: Buse 2009 A, S. 17.

Abb. 52: Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 8, siehe Abb. 49.

Abb. 53: Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 9, siehe Abb. 49.

Abb. 54: Preisliste Theresienthal ca. 1878–1880, fol. 9, siehe Abb. 49.

Abb. 55: Preisliste Theresienthal ca. 1882, fol. 2, reproduziert nach: Buse 2009 A, S. 52.

Abb. 56: Preisliste Theresienthal ca. 1882, fol. 5, reproduziert nach: Buse 2009 A, S. 55.

Abb. 57: Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 53, reproduziert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

Abb. 58: reproduziert nach: Bredt 1900, S. 329.

Abb. 59: reproduziert nach: Schmaedel 1911, S. 181/182: Taf. 4.

Abb. 60: reproduziert nach: Hirth 1880, S. 36: Abb. 59.

Abb. 61: reproduziert nach: Gropplero 1988 A, Abb. 57.

Abb. 62: siehe Abb. 6.

Abb. 63: reproduziert nach: Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. Erfolgreiche Niederlagen, o. S.

Abb. 64: reproduziert nach: Mauder 1928 B, S. 590.

Abb. 65: eigene Aufnahme.

Abb. 66: Deckelpokal 47 aus der Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 27;  
reproduziert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

Abb. 67: reproduziert nach: Gropplero 1988 B, S. 38: Abb. 37.

Abb. 68: Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 5, reproduziert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

Abb. 69: reproduziert nach einer nicht mehr aufzufindenden Internet-Auktion.

[Die Abb. wurde wegen der großen Relevanz trotz des fehlenden Nachweises aufgenommen; die Zuschreibung an Theresienthal erfolgte durch Buse.]

Abb. 70: reproduziert nach: Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins zu München 3/4, 1877, S. 45.

Abb. 71: reproduziert nach: Kat. Ausst. München 1999, S. 144: Abb. 311 bzw. Kat. Nr. 455.

Abb. 72: reproduziert nach: Homepage Stephan Buse.

Abb. 73: reproduziert nach: Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 51, V.62.

Abb. 74: eigene Aufnahme eines Bildes aus dem Besitz von Ingrid Osterloh.

Abb. 75: Glasmuseum Theresienthal, reproduziert nach: Haller M. 2011 B.

Abb. 76: siehe Abb. 6.

Abb. 77: siehe Abb. 6.

Abb. 78: siehe Abb. 6.

Abb. 79: siehe Abb. 6.

Abb. 80: siehe Abb. 6.

Abb. 81: siehe Abb. 6.

Abb. 82: siehe Abb. 6.

Abb. 83: Ausschnitt aus Abb. 3.

Abb. 84: siehe Abb. 6.

Abb. 85: Preisliste Theresienthal ca. 1888–1890, fol. 52, reproduziert nach: Buse 2007 A, S. 57.

Abb. 86: reproduziert nach: Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 173: III.225.

Abb. 87: siehe Abb. 6.

Abb. 88: siehe Abb. 6.

Abb. 89 Preisliste Theresienthal ca.1878–1880, fol. 13., siehe Abb. 49.

Abb. 90: siehe Abb. 6.

Abb. 91: reproduziert nach: Friedrich 1881, S. 116: Abb. 23.

Abb. 92: Bildmaterial Theresienthal.

Abb. 93: siehe Abb. 6.

Abb. 94: Theresienthaler Musterbuch, fol. 54 v; eigener Scan aus dem ATG mit freundlicher Genehmigung von Randolph Ditz.

Abb. 95: Scan aus der Schnitte-Datenbank, ATH.

Abb. 96: Theresienthaler Musterbuch, fol. 16 r, siehe Abb. 94.

Abb. 97: Theresienthaler Musterbuch, fol. 9 r, siehe Abb. 94.

Abb. 98: Theresienthaler Musterbuch, fol. 37 r, siehe Abb. 94.

Abb. 99: Theresienthaler Musterbuch, fol. 34 v, siehe Abb. 94.

Abb. 100: reproduziert nach: Homepage Stephan Buse.

Abb. 101: Theresienthaler Musterbuch, fol 44 r, siehe Abb. 94.

Abb. 102: Theresienthaler Musterbuch, fol. 25 r (Ausschnitt), siehe Abb. 94.

## KAPITEL 13

Abb. 103: Theresienthaler Musterbuch, fol. 40 r, siehe Abb. 94.

Abb. 104: Theresienthaler Musterbuch, fol. 39 r; siehe Abb. 94.

Abb. 105: reproduziert nach: Kuenheim Stiftung et al. 2005, Kap. Preis-werte Kostbarkeiten, o. S.

Abb. 106: reproduziert nach: Haller M. und Pscheidt 2008, S. 132.

Abb. 107: reproduziert nach: Gmelin 1888 A, S. 300.

Abb. 108: Bildmaterial Neumann & Kamp.

Abb. 109: reproduziert nach: Theuerkauff 1994, S. 186, Abb. 4.

Abb. 110: Theresienthaler Musterbuch, fol. 10 r, siehe Abb. 94.

Abb. 111: Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 25, reproduziert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [1893].

Abb. 112: reproduziert nach: Jones 1856, Taf. LXXVIII: Renaissance No. 5 (Ausschnitt) siehe auch Abbildungsverzeichnis, S. 12.

Abb. 113: reproduziert nach: Lübke 1873, Bd. 1, S. 109: Fig. 19: „Eingang in den Schlossgarten des Grafen von Königsegg zu Aulendorf. (Nach Dollinger.)“

Abb. 114: reproduziert nach: Mauder 1928 B, S. 590.

Abb. 115: reproduziert nach: Homepage Stephan Buse.

Abb. 116: Ausschnitt aus Abb. 3.

Abb. 117: reproduziert nach: Jones 1856, Tafel LXXVI: Renaissance No. 3, Nr. 1, siehe auch Abbildungsverzeichnis S. 107.

Abb. 118: reproduziert nach: Jones 1856, S. 34.

Abb. 119: Theresienthaler Musterbuch, fol. 61 r, siehe Abb. 94.

Abb. 120: Preisliste Theresienthal ca. 1893, fol. 8, reproduziert nach: Nachtragspreisliste Theresienthal 2008 [ca. 1893].

Abb. 121: reproduziert nach: Kat. Mus. Passau 1995 C, S. 168: III.219

Abb. 122: Photographie im ATH.

Abb. 123: reproduziert nach: Poschinger 1928 A, S. 25.

Abb. 124: reproduziert nach: Kat. Ausst. München 1992, S. 30: Taf. 29.

Abb. 125: reproduziert nach: Poschinger 1928 A, S. 27.

Abb. 126: reproduziert nach: Mundt 1981, S. 259: Abb. 257.

## Kapitel 7

Abb. 127: Preisliste Theresienthal 1903, Taf. V, reproduziert nach: Buse 2007 A, S. 87.

Abb. 128: siehe Abb. 6.

Abb. 129: siehe Abb. 6.

Abb. 130: reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 60.

Abb. 131: reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 88: Abb. 78.

Abb. 132: Preisliste Theresienthal 1907, Teil I, Taf. XIX; reproduziert nach: Buse 2007 A, S. 112.

Abb. 133: siehe Abb. 6.

Abb. 134: reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 87: Abb. 77.

Abb. 135: reproduziert nach: Kat. Ausst. München 1999, S. 158: Abb. 350 bzw. Kat. Nr. 538.

Abb. 136: reproduziert nach: N. N. 1900 [Ausst. München], S. 398.

Abb. 137: Preisliste Theresienthal 1907, reproduziert nach: Buse S. 119.

Abb. 138: siehe Abb. 6.

Abb. 139: eigene Aufnahme.

Abb. 140: reproduziert nach: Rüttenauer 1989 [1901], S. 244.

Abb. 141: reproduziert nach: Kat. Ausst. Darmstadt u. a. 2014, S. 141 [in der 1. Satzfabne].

Abb. 142: reproduziert nach: Zimmermann-Degen 1985, S. 99: Abb. 205.

Abb. 143: reproduziert nach: Zimmermann-Degen 1985, S. 99: Abb. 206.

Abb. 144: Preisliste Theresienthal 1907, Teil III, Taf. XXII, reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 147: Abb. 119.

Abb. 145: Bildmaterial für die Presse zur Retrospektive von Christiansen 2014, siehe auch Kat. Ausst. Darmstadt 2014.

Abb. 146: reproduziert nach: Rüttenauer 1989 [1901], S. 246.

Abb. 147: reproduziert nach: Rüttenauer 1989 [1901], S. 258.

Abb. 148: reproduziert nach: Kat. Mus. Darmstadt 1990, S. 53: Kat. Nr. 66.

Abb. 149: reproduziert nach: Rüttenauer 1989 [1901], S. 254.

Abb. 150: reproduziert nach: Kat. Mus. Darmstadt 1990, S. 58: Kat. Nr. 75.

Abb. 151: reproduziert nach: Kat. Mus. München 2010, S. 119: Kat. Nr. 62.

Abb. 152: Preisliste Theresienthal 1907, Teil 3, Taf. XXI, reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 143: Abb. 115.

Abb. 153: reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 139: Abb. 111.

Abb. 154: reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 144: Abb. 116.

Abb. 155: reproduziert nach: Kat. Ausst. London 1996, S. 196: K.25.

Abb. 156: reproduziert nach: Blench 1985, S. 355: Abb. 4.

Abb. 157: reproduziert nach: Durant 1993, S. 129.

Abb. 158: reproduziert nach: Kat. Ausst. Kassel 1997, S. 133: Kat. Nr. 64.

Abb. 159: siehe Abb. 6.

Abb. 160: reproduziert: Sellner 1992, S. 72: Abb. 65.

Abb. 161: siehe Abb. 6.

Abb. 162: siehe Abb. 6.

Abb. 163: siehe Abb. 6.

Abb. 164: siehe Abb. 6.

Abb. 165: reproduziert nach: Jugend, Jg. 2, 1897, Nr. 23, S. 372.

Abb. 166: reproduziert nach: Jugend, Jg. 3, 1898, Nr. 39, S. 654.

Abb. 167: siehe Abb. 6.

Abb. 168: siehe Abb. 6.

Abb. 169: siehe Abb. 6.

Abb. 170: siehe Abb. 6.

Abb. 171: reproduziert nach: Ver Sacrum, Jg. 1, 1898, Nr. 7, S. 4.

Abb. 172: siehe Abb. 6.

Abb. 173: Preisliste Theresienthal 1907, Teil IV, Taf. XII, reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 102: Abb. 90 (Ausschnitt).

Abb. 174: reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 103: Abb. 91

Abb. 175: reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 101: Abb. 89 (links).

Abb. 176: reproduziert nach: Kat. Aukt. München 2012, S. 155: Nr. 406.

Abb. 177: reproduziert nach: Warthorst 1996 A, S. 39: Abb. 28–29.

Abb. 178: reproduziert nach: Sellner 1992, S. 66: Abb. 52.

Abb. 179: reproduziert nach: Želasko 2009, S. 97: Kat. Nr. 103.

### Kapitel 8

Abb. 180: Preisliste Theresienthal ca. 1918–1920.

Abb. 181: Preisliste Theresienthal ca. 1918–1920.

Abb. 182: Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 25.

Abb. 183: Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.

Abb. 184: Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.

Abb. 185: Preisliste Theresienthal 1931.

Abb. 186: reproduziert nach: Rothenbücher 1931, S. 690: Abb. 3.

Abb. 187: reproduziert nach: Rothenbücher 1931, S. 690: Abb. 2.

Abb. 188: Preisliste Theresienthal ca. 1932.

Abb. 189: Preisliste Theresienthal ca. 1932/1933.

Abb. 190: Preisliste Theresienthals ca. 1933/1934.

Abb. 191: Preisliste Theresienthals ca. 1933/1934.

Abb. 192: Preisliste Theresienthals ca. 1933/1934.

Abb. 193: Preisliste Theresienthals ca. 1933/1934.

Abb. 194: Service Biedermeier aus der Preisliste Theresienthals ca. 1933/1934.

Abb. 195: Preisliste Theresienthals ca. 1933/1934.

Abb. 196: Deckblatt der Preisliste Theresienthal 1934.

Abb. 197: Preisliste Theresienthal ca. 1945–1949.

Abb. 198: reproduziert nach: Wolf 1919, S. 117.

Abb. 199: reproduziert nach: Wolf 1919, S. 119.

Abb. 200: reproduziert nach: Mauder 1944, Abb. 9.

Abb. 201: reproduziert nach: Poeverlein 1952, S. 112.

Abb. 202: reproduziert nach: Peters 2007, S. 15.

Abb. 203: reproduziert nach: Lory 1911, S. 93: Abb. 201.

Abb. 204: reproduziert nach: Jaeger und Fraunberger 1922, S. 285.

Abb. 205: reproduziert nach: Jaeger und Fraunberger 1922, S. 283.

Abb. 206: reproduziert nach: Schöne-Chotjewitz 1997, S. 123: Kat. Nr. 11.

Abb. 207: reproduziert nach: Lory 1911, S. 91: Abb. 195.

Abb. 208: reproduziert nach: Jaeger und Fraunberger 1922, S. 251.

Abb. 209: reproduziert nach: Jaeger und Fraunberger 1922, S. 225.

Abb. 210: reproduziert nach: Gmelin 1908, Nr. 11, S. 344: Abb. 583.

Abb. 211: Bildmaterial zur Verfügung gestellt von Stephan Buse.

Abb. 212: Bildmaterial zur Verfügung gestellt von Stephan Buse.

Abb. 213: reproduziert nach: Jessen 1915, S. 94.

Abb. 214: reproduziert nach: N. N. 1918 [Abbildungen Rehm KH], S. 17.

Abb. 215: reproduziert nach: N. N. 1918 [Abbildungen Rehm KH], S. 20.



Abb. 216: reproduziert nach: N. N. 1918 [Abbildungen Rehm KH], S. 20.

Abb. 217: reproduziert nach: N. N. 1918 [Abbildungen Beck/Rehm JM], S. 213.

Abb. 218: reproduziert nach: Buse 2012, S. 14.

Abb. 219: reproduziert nach: Riemann, Xenia: Über Jean Beck. 4. Glas und Jean Beck – die Sprache des Materials, in: Online-Katalog zur Ausstellung Jean Beck im Glasmuseum Frauenau 2010, <http://www.jean-beck.de/ueber-jean-beck/materialsprache.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

Abb. 220: reproduziert nach: Kat. Aukt. München 2012, S. 158, Nr. 416.

Abb. 221: reproduziert nach: Homepage Stephan Buse.

Abb. 222: siehe Abb. 6.

Abb. 223: reproduziert nach: <http://chataboutdg.com/gallery/img19655.search.htm>, eingestellt von Tom Felt, am 23.05.2014, aufgerufen am 16.10.2014.

Abb. 224: reproduziert nach: <http://chataboutdg.com/gallery/img12245.search.htm>, eingestellt von David McInturff am 07.10.2008, aufgerufen am 16.10.2014.

Abb. 225: reproduziert nach: Die Schaulade, Jg. 1, 1925, Nr. 7, S. 344.

Abb. 226: reproduziert nach: <https://www.artedona.com/Glaeser/Glasserien/Theresienthal-Glaeser-Dagmar.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

Abb. 227: reproduziert nach: Rath P. 1998, Abb. 30.

Abb. 228: Preisliste Theresienthal ca. 1920–1925, Taf. 12.

Abb. 229: reproduziert nach: ATH; Theresienthal. Fine Crystal, represented in the United States by the F. Schmidt & Company, 101 Bedford Street, Stamford, Conn., nach 1949.

Abb. 230: eigene Aufnahme.

Abb. 231: reproduziert nach: <http://www.lobmeyr.at/detnews/newsvorschau/46>, aufgerufen am 16.10.2014.

Abb. 232: reproduziert nach: Noever 2009, S. 91: Kat. Nr. 53b und c.

Abb. 233: reproduziert nach: N. N. 1925 [Auserlesene Erzeugnisse].

Abb. 234: Holl und Steckbauer 1976, Taf. S. 90/91.

Abb. 235: Jaeger und Fraunberger 1922, S. 159.

Abb. 236: Jaeger und Fraunberger 1922, S. 161.

Abb. 237: reproduziert nach: Sellner 1992, S. 178: Abb. 218.

Abb. 238: reproduziert nach: Arnold 1993, S. 293: Abb. 655.

Abb. 239: reproduziert nach: Vogler 1925 A, S. 340.

Abb. 240: Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.

Abb. 241: Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930.

Abb. 242: Preisliste Theresienthal 1931.

Abb. 243: reproduziert nach: Wolf 1918, S. 213.

Abb. 244: reproduziert nach: Kat. Ausst. Stuttgart 1924, S. 74.

Abb. 245: Original-Photographie zur Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930, Bildmaterial Neumann & Kamp.

Abb. 246: Original-Photographie zur Preisliste Theresienthal ca. 1925–1930, Bildmaterial Neumann & Kamp.

Abb. 247: Preisliste Theresienthal ca. 1915–1918, Taf. 1.

Abb. 248: siehe Abb. 6.

Abb. 249: reproduziert nach: Kat. Mus. Passau 1995 E, S. 54: V.69 und V.70

## KAPITEL 13

Abb. 250: reproduziert nach: Sellner 1992, S. 176–177; Abb. 215

Abb. 251: reproduziert nach: N. N. 1917 [Edelgläser Peill], S. 392.

Abb. 252: siehe Abb. 6.

Abb. 253: reproduziert nach: Homepage Stephan Buse.

Abb. 254: reproduziert nach: Homepage Stephan Buse.

Abb. 255: siehe Abb. 6.

Abb. 256: siehe Abb. 6.

Abb. 257: siehe Abb. 6.

Abb. 258: siehe Abb. 6.

Abb. 259: Preisliste Theresienthal 1931.

Abb. 260: Bildmaterial Theresienthal.

Abb. 261: Vasen, in: Online-Katalog zur Ausstellung Jean Beck im Glasmuseum Frauenau 2010, <http://www.jean-beck.de/katalog/vasen.html>, aufgerufen am 16.10.2014.

Abb. 262: siehe Abb. 261.

Abb. 263: Bildmaterial Neumann & Kamp.

Abb. 264: Bildmaterial Neumann & Kamp.

Abb. 265: Bildmaterial Theresienthal.

Abb. 266: Bildmaterial Theresienthal.

Abb. 267: Preisliste Theresienthal ca. 1933.

Abb. 268: reproduziert nach: [http://www.glaskilian.de/Vase\\_Theresienthal\\_um\\_1920-30.73+B6YmFja1BJRD03MyZzd29yZHM9dGhlcmVzaWVudGhhbCZwc9kdWN0SUQ9NTU1OSZwaWRfcHJvZHVjdD02NDQmZGV0YWlsPQ\\_\\_0.html](http://www.glaskilian.de/Vase_Theresienthal_um_1920-30.73+B6YmFja1BJRD03MyZzd29yZHM9dGhlcmVzaWVudGhhbCZwc9kdWN0SUQ9NTU1OSZwaWRfcHJvZHVjdD02NDQmZGV0YWlsPQ__0.html), aufgerufen am 16.10.2014.

Abb. 269: Preisliste Theresienthal ca. 1933.

Abb. 270: reproduziert nach: [http://www.glaskilian.de/Vase\\_Theresienthal\\_circa\\_1920.73+B6YmFja1BJRD03MyZzd29yZHM9dGhlcmVzaWVudGhhbCZwc9kdWN0SUQ9NTU1OSZwaWRfcHJvZHVjdD02NDQmZGV0YWlsPQ\\_\\_0.html](http://www.glaskilian.de/Vase_Theresienthal_circa_1920.73+B6YmFja1BJRD03MyZzd29yZHM9dGhlcmVzaWVudGhhbCZwc9kdWN0SUQ9NTU1OSZwaWRfcHJvZHVjdD02NDQmZGV0YWlsPQ__0.html), aufgerufen am 16.10.2014

Abb. 271: Preisliste Theresienthal ca. 1933.

Abb. 272: reproduziert nach: Kat. Mus. Berlin 2010, S. 233; Kat. Nr. 387.

## Kapitel 9

Abb. 273: eigener Scan aus dem ATH.

Abb. 274: Preisliste Theresienthal ca. 1960, S. 5, reproduziert nach: BWA, Bestand Theresienthal, F 64 / 86.

Abb. 275: Bildmaterial Neumann & Kamp.

Abb. 276: Preisliste Theresienthal 1965, S. 18.

Abb. 277: Bildmaterial Theresienthal.

Abb. 278: Bildmaterial Theresienthal.

Abb. 279: Bildmaterial Theresienthal.

Abb. 280: Bildmaterial Theresienthal.

Abb. 281: Bildmaterial Theresienthal.

Abb. 282: Bildmaterial Theresienthal.